



اُردو فکشن تنقید

ڈاکٹر وزیر آغا



ساقی آرٹس و ادب حقوق

PDF BOOK COMPANY



Muhammad Husnain Siyalvi

0305-6406067

Sidrah Tahir

0334-0120123

Muhammad Saqib Riyaz

0344-7227224



اُردو فکشن

اُردو فکشن

تنقید



ڈاکٹر وزیر آغا



الحمّد پبلی کیشنز®

رانا جمیر ز۔ یکنڈ لکور۔ (چوک پرائی انارکلی)۔ ایک روڈ۔ لاہور

☎ 37231490 - 37310944

هماری کتابیں
خوبصورت ، معیاری اور
کم قیمت کتابیں
تذمین و اہتمام اشاعت
صفدر حسین



alhamd_publication@yahoo.com
www.facebook.com/alhamdpublication

ضابطہ :-

اشاعت :	2018ء
مطبع :	زاہد بشیر پرنٹرز لاہور
تعداد :	پانچ سو
قیمت :	400

علامہ اشعلین نقوی کی یاد میں



ترتیب

ابتدائیہ

۹ پیش لفظ مرزا ہاشم شاہ شیدا کی

مقالات و مضامین

نظری مباحث

۲۱ فلکشن کا عثمی دیار

۳۳ کلچر ہیرو کی کہانی

نظری عملی مباحث

۶۱ افسانے کا فن

۶۹ پاکستان میں اردو افسانہ

۷۷ اردو افسانے میں کردار کی پیشکش

۸۹ علامتی افسانہ ایک مثالی تحریک؟

۹۷ علامتی افسانے کا مسئلہ

عملی مباحث

- ۱۰۵ مرشار کی تہذیب
۱۱۳ ٹمس آغا کے افسانے
۱۲۱ رحمان مذب اور منٹو
۱۲۷ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار
۱۳۵ منٹو کے افسانوں میں عورت
۱۵۹ جوگندر پال کا افسانہ مہاجر
۱۶۵ جوگندر پال کا ناول نادیدہ
۱۷۱ غلام الثقلین نقوی کے افسانے
۱۷۷ ایک گاؤں کی کہانی
۱۸۳ اشفاق احمد کے تین روپ
۱۸۷ رشید امجد پتہ جہیز میں خود کھای
۱۹۵ منشیاد درخت آدمی
۲۱۱ منشیاد کا افسانہ ماس اور مٹی
۲۱۵ خالد حسین کے افسانوں کا مجموعہ: دروازہ

پیش لفظ

وزیر آغا نظری تنقید نگاہیں یا عملی تنقید وہ ہمیشہ اپنی تحریر میں قاری کو ساتھ لے کے چلتے ہیں اور ہر نکتہ ذہن میں یوں آئینہ کر دیتے ہیں کہ پڑھنے والا عیش و عشرت کر لیتا ہے۔ انھوں نے ایک موضوعی کتابیں اور مختلف مضامین و مقالات کے مجموعے لکھ کر ادبی دنیا پر ثابت کر دیا کہ ادق سے ادق موضوعات بھی آسان اور سادہ زبان میں تحریر کیے جاسکتے ہیں۔۔۔۔۔ ”اردو شاعری کا مزاج“، ”تخلیقی عمل“، ”معنی اور تاثر“، ”دستک اُس دروازے پر“، ”کلچر کے خدو خال“، ”غالب کا ذوق تماشا“، ”مجید امجد کی داستانِ محبت“ اور کئی نئی دوسری کتابیں ان کی تخلیقی تنقید اور عمدہ نثر پاروں کی شاہد ہیں!

وزیر آغا کی ایک موضوعی کتابیں تو ایک طرف انھوں نے مختلف موضوعات (مثلاً شاعری، انشائیہ تنقید، تحقیق ہنر نامہ وغیرہ) پر جو مقالات، مضامین تحریر کیے ان میں بھی ان کی حیثیت ایک ہمہ جہت نقاد کی ہے کہ وہ کسی نتیجے پر پہنچنے کے لیے دلیل اور نکتہ رسی کا دامن ہاتھ سے کبھی نہیں چھوڑتے۔ وہ محض بیانیہ انداز میں تخلیقات کو سراہنے کے بجائے افقی اور عمودی سطحوں کو چھوتے ہیں اور ان کے افاق میں اتر کر تخلیقات کے خدو خال واضح کر دیتے ہیں۔ فکشن کے نقاد کی حیثیت سے بھی انھوں نے نہایت پُر مغز اور خیال انگیز مقالے تحریر کیے ہیں جن میں وہ تخلیق یا تخلیق کار کے فن کا جائزہ لیتے وقت جہاں موضوع، پلاٹ، کردار اور اسلوب پر مکمل کربات کرتے ہیں وہاں متن کو ضرورت کے مطابق تہذیبی، ثقافتی، زمینی، سیاسی، سماجی اور اساطیری حوالوں سے بھی پرکھتے ہیں۔

زیر نظر کتاب ”اردو فکشن“ ان کے فنی کمال کی ایک اور درخشاں مثال ہے۔ اس میں نظری تنقید پر دو مقالے بعنوان ”فکشن کا عقیبی دیار“ اور ”کلچر ہیرو کی کہانی“ شامل ہیں۔ پہلے مقالے میں فکشن کا پس منظر بیان کرتے ہوئے انھوں نے مصر، بائبل، نینوا، یونان، ہندوستان اور بہت سے دوسرے ممالک کے اساطیری حوالوں کو ناول اور افسانے کے فن پر منطبق کرتے ہوئے ہمیں سوچنے پر مجبور کیا ہے کہ ان اصنافِ ادب کا جنم کب اور کیسے ہوا اور یہ کن حالات میں پروان چڑھیں اور کس کس دور میں کن کن تبدیلیوں سے ہم کنار ہوئیں! نیز زمانوں کے غرور و گرم نے ان پر کیا کیا اثرات مرتب کیے اور ان کے ارتقائی عمل میں کون کون سے عوامل نے انھیں متاثر کیا اور کیسے کیسے حالات سے نبرد آزما ہوتے ہوئے یہ اصناف آج کے دور تک پہنچیں اور اب یہ کیا کیا کمال دکھا رہی ہیں۔ اس مقالے کے بین السطور میں فکشن کی تاریخی اہمیت بھی ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔ چنانچہ وہ ”فکشن کا عقیبی دیار“ کے آخر میں لکھتے ہیں:

آج کے انسان کی طرح قدیم انسان کے سامنے بھی کاکات ایک ”اسرار“ کی طرح ہمہ وقت موجود تھی اور وہ اس اسرار کی کھنگالنے کا ہمیشہ تھکا، مگر وہ آج کے سائنسی تجزیاتی اور منطقی رویے کے بجائے کشف ذات

کے تحقیقی عمل سے استفادہ کرنے پر زیادہ مائل تھا۔

دوسرا مقالہ اساطیری حوالے ہی سے کچھ ہیرو کی کہانی بیان کرتا ہے جس میں قدیم اودار کے "ہیروز" کے قصے نہایت دلچسپ انداز میں تحریر کیے گئے ہیں ان قصے کہانیوں سے ہمیں یہ بات سمجھنے میں مدد ملتی ہے کہ افسانے اور ناول میں یہ کردار اشکال بدل بدل کر کس طرح نمودار ہوتے ہیں اور وہ کیا صورتیں ہیں جن کے باعث بعض کردار ہمیں "ٹائپ" نظر آتے ہیں اور بعض اپنی پُرانی وضع تیاگ کر نیت نئی پوشاک میں نہایت جان دار اور اپنے اپنے دور کی نمائندگی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ کردار نگاری کے حوالے سے یہ مقالہ خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔۔۔۔۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

انسان کی حالت عجیب ہے کہ اسے کبھی تو اسطوری قوت کی تلاش میں اپنی ذات میں اترنے کی ضرورت پڑتی ہے جس کے نتیجے میں فن بالخصوص فکشن کو تحریک ملتی ہے اور کبھی منطقی سوچ کی ہمراہی میں افق کی بے شمار دُوریوں تک آگے بڑھتا پڑتا ہے۔

اس کے بعد وزیر آغا نے اپنے پانچ مضامین میں انسان کے فن افسانے میں کردار کی پیکش اور تجریدی اور علامتی انسان کے مسئلے پر ثقافتی حوالے سے بحث کی ہے۔ یہ مضامین ماضی قریب اور موجودہ دور کا احاطہ کرتے ہیں۔ انھوں نے ان اودار کے افسانوں اور افسانہ نگاروں کے فن کا فرد افراد چارہ نہیں لیا اس کے بجائے فکشن کے نئی لوازمات (مثلاً پلاٹ کردار واقعہ منظر نگاری وغیرہ) کا مجموعی تاثر بیان کیا ہے اور یونس جاوید سے لے کر سجاد حیدر یلدرم تک قریباً ہر نگینے والے کے افسانوں اور کرداروں پر بات کی ہے جس سے ان مضامین میں تنقید کے دونوں ذائقے شامل ہو گئے ہیں؛ مثلاً:

جس طرح سچ کے تحت چھلکے کے اندر اس کا مغز اور مغز کے اندر زندگی کا سارا ذخیرہ موجود ہے بالکل اسی طرح فرد کی ذات میں وہ لازوال قوت موجود ہے جس کے متحرک ہونے پر خود فرد اور اس کی وسالت سے پورے معاشرے کی قلب و ماہیت ہو جاتی ہے۔ تجریدی انسان نگاری کی روش ایک ماضی روش جو ۱۹۷۰ء تک پہنچے پہنچتے تقریباً ختم ہو گئی مگر علامتی انسان ختم نہ ہوا۔ افسانے میں "کہانی" کا عنصر کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہنا چاہیے۔ تاہم افسانہ جب تک کہانی کی واقعاتی سطح سے اوپر نہیں اٹھے گا وہ افسانہ نہیں بن پائے گا۔ تقسیم کے بعد افسانہ نگار نے لہذا وسیع پس منظر کا اہتمام کیا ہے اور کردار کو بہت سے نفسیاتی اور سماجی حوالے کی مدد سے ابھارا ہے۔

کتاب کے تیسرے حصے میں وزیر آغا نے چند فکشن نگاروں کے فن کا مطالعہ کیا ہے۔ ان تحریروں میں وہ مذکورہ مصنفین کی فکر اُن کے اسلوب زبان و بیان کرداروں اور پلاٹ میں موجود تہوں سے ہمیں روشناس کراتے ہیں۔ عملی تنقید کرتے ہوئے نظری تنقید کے حوالے سے بھی اہم جملوں میں اُن کا فن اپنے درجہ عروج پر نظر آتا ہے۔ "سرشار کی تہذیب" میں انھوں نے رتن ناتھ سرشار کی معرکہ آرا کتاب "فسانہ آزاد" کا مطالعہ پیش کیا ہے اور اس زمانے کے لکھنؤ کی تصویر کشی اتنی مہارت سے کی ہے کہ قاری بذاتِ خود اپنے آپ کو اُس ماحول میں چلتا پھرتا محسوس کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اُس دور کے ایک بڑے شمار جب علی بیگ سرور سے بھی سرشار کا تقابلی مطالعہ کرتے چلے گئے ہیں۔ انھوں نے اس ناول کے

دوڑے کرداروں آزاد اور خوشی کا تجزیاتی جائزہ لینے میں بھی کمال مہارت سے کام لیا ہے

مرثاد کے ہاں دو ڈیڑھوں کا شکم پار، روضہ اور بوا ہے۔۔۔ صرف یہ کہ انہوں نے ایک ایسے حاشیے کی عکاسی کی جو بسے خود دوڑ ماروں کی گنگا جمنی کیفیات کا مرقع تھا بلکہ انہوں نے اپنی شخصیت کے دو رخوں کو بھی آزاد اور خوشی کے دو متضاد کرداروں کی صورت میں پیش کیا۔ لکھنوی تہذیب دراصل حرج ایک ارضی تہذیب تھی جس میں جسم کی تسکین کا سوا ایک فلسفہ حیات کی صورت اختیار کر گیا تھا۔

اس حصے کے دوسرے مضمون ”شخص آغا کے افسانے“ میں وزیر آغا نے ہمیں ایک ایسے فکشن نگار سے متعارف کرایا ہے جس کے فن لوں کی تعداد بہت کم مگر معیار رہنیت بلند ہے اور جو بہت کم عمری میں راپوش ہو گیا اور ”جنگ تک“ جس کا کوئی سراغ نہیں مل سکا۔ فکشن کی بات یہ ہے کہ ”اردو افسانے“ کے چھ نقادوں نے بھی اس افسانہ نگار کی تخلیقات کا جائزہ نہیں لیا ”خالد ناکہ اس کی تحریریں نہ مٹنے بھر کی لکھیوں کے ساتھ ساتھ نظریات سے، تہذیبیت کی داستان بھی لیے ہوئے ہیں اور اس کے اسلوب کردار نگاری اور پلاٹ تشکیل میں فن کاری کے اعلیٰ نمونے پیش کیے۔ وزیر آغا لکھتے ہیں

”شخص آغا کی زندگی کا ماحول ہمارے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ ادب کی طرف اس کا سامان بھل شوق یا حسرت و شہرت کے لیے نہیں تھا، وہ صرف اس لیے لکھتا تھا کہ اپنی زندگی کے گریباک واقعات سے پیدا ہونے والے شدید جذباتی تناؤ کو آسودہ کر کے چند ہموار سائیں لے سکے۔ وہ مظاہر طہرت سے روحانی غلاب کی سماعتوں میں بھی اپنے حوال کو فرموش نہیں کرتا۔

”رحماں مذہب اور منہ“ میں وزیر آغا نے ان دونوں فن کاروں کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے اور دو اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ہر چند منٹو کے افسانے زیادہ مشہور ہوئے، تاہم ”رحمان مذہب“ سعادت حسن منٹو سے کسی طرح بھی پیچھے نہیں تھے اور کئی پہلو تو ایسے ہیں جس کی عکاسی میں رحماں مذہب نے نہایت زیادہ توانائی وسعت اور گہرائی کا ثبوت دیا ہے۔ وزیر آغا کے مطابق منٹو محض طوائف کے کردار تک محدود ہے ہیں اور انھوں اس پس منظر کو پیش نہیں کیا جو طوائف کے ماحول پر روشنی ڈالتا ہے جبکہ رحمان مذہب نے طوائف کے ارد گرد پھیلی ہر واردات کو اپنی گرفت میں لیا ہے اور وہ طوائف کے ماحول کی جزئیات نگاری میں بھی پوری طرح کامیاب ہوئے ہیں اور ہاں محلوں نے اپنے فن پاروں میں ایک ایسی ڈرامائی کیفیت پیدا کی ہے جو قاری کو محض طوائف کی ذات اور زندگی تک محدود نہیں کرتی اور پارٹیشن کو ایک کردار کی حیثیت عطا کرتے ہوئے اس تصویر کو مکمل کر دیتی ہے جس کا مرکز بے شک طوائف ہے لیکن ”فندے“ کو سر باز کیا ہے جواری ”نہجوزے“ ”ہنگ“ ”تنگے“ والے، قلندر، جیب کترے، قماش بین، سپاہی اور بے شمار دوسرے لوگ بھی اپنی اپنی جگہ اہم ہیں اور ان سب کے اکٹھا ہوتے ہی تصویر مکمل ہو جاتی ہے۔“ اپنے اس دعوے کے ثبوت میں وہ رحماں مذہب کے ایک افسانے ”ہالی“ میں سے یہ ٹکڑا پیش کرتے ہیں

”اتوں ہاتوں میں وقت نینے لگا۔ گرمی بڑھتی ہی چلی گئی، بھٹی ہی تو سلگ اٹھی ہو جیسے۔ ایک چوہا سے میں سے کسی نے کہا: ”ج تو سوہاروں کا دن ہے!“ دودھ سے کوئی بون، دھوپوں کی پانی تو نہیں مر گئی! اس پر دونوں چہروں میں بات بڑھی اور وہ اپنی اپنی دیر کی شہ پار کر دیر ہو گئے۔ پتلی کڑکی

و سے سوڑے کی بدگولی وان پول تھنچ ماری۔ چالے برباد کی دہر مت کر بیچے جا پڑی۔ چالے علی کی
کی تیزی سے بیچے گیا اور بند پینے کو زپر پھیل۔ میس، ماسے نکا۔ کوارتہ نکلا تو اس نے پوسے زار سے ڈابل
اسٹ افنا کر کڑکی پر ماری، و شیشہ ڈوڑ کر اندر چلی گئی۔ ایک چنچ بھی۔ اس پاس کے چوہا مے در پھنکیں
نٹے میں آئیں۔ کٹی میں حیرت، ر خوف کی ہر دوڑ گئی۔ پھو جا کالی مادہ نا چھوڑ کر منڈیر پر بیٹھ رہا۔
بان نے کئی ٹیک کر ایک ہاتھ پر شوڑی کھی اور ابھرتی ہوئی جینیں سننے کی۔ اس روز چالے نے دو
خون کئے۔ اس کی اپ بھی ایک ہنگو خدائے ہوئی۔

”عصمت چغتائی کے نسوانی کردار“ اور ”منوں کے افسانوں میں عورت“ اس حصے کے دو ایسے مقالے
میں جن کی تشکیل میں درمیر غاے بعض جگہوں پر سختیاتی تھیوری سے بھی کام لیا ہے جس کے باعث ان
کی کھلی تنقید میں نظری تنقید کی جھلکیاں مزید نمایاں ہو گئی ہیں۔ انوں دو قاری کو گلشن کی عمودی اور افقی ہر
دو سطحوں سے متعارف کرتے ہیں اور اسے فن پارے کے افاق میں اترنے کی ترغیب بھی دیتے ہیں جس
سے گلشن کا سب سے علم متن کی زمینیں لہروں سے بھی غطف اندوز ہوتا ہے۔ درمیر غا لکھتے ہیں

ساختیات کے مطابق ہر ذرشتوں کی ایک ایسی اکانی سے جو جری صورت حال میں اندر سے خالی ہو جاتی
سے بھی اس سے اندر ایک ہی Space ابھرتا ہے جس میں واقعات اور قوتیں جمع ہونے لگی ہیں اور
ایک طرہ کی مہا عورت کا شمار ہوتا ہے۔ درمیر غا کے نقوش درمیر غا ہوئے لکھتے ہیں۔

”نوں مذکورہ لے میں درمیر غا ہے جہاں عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کو ”بانغی عورت“ کے رُوب میں
دیکھا ہے (جو مرد کی عام کردہ ملاقات کا منہ بننے پر پوری طرح مستعد تھی)“ ہاں ہر کردار کی نوعیت کے پیش نظر
اس میں موجود ان صفت کو بھی سٹ پر ماسے کی کوشش کی ہے جس سے کردار کی فردیت قائم ہو جاتی ہے
، دوسرے انھوں نے ثابت کیا ہے کہ مصنفہ کے تشکیل کردہ کردار ”پروٹو ٹائپ“ کی حدود سے نکل کر ”کرکردار“ کی
شکل اختیار کر گئے ہیں۔ مقالے میں ہمیں ”پروٹو ٹائپ“ در ”کرکردار“ کی نوعیت کے بارے میں جانکاری ملتی
ہے۔ انھوں نے نسائی پنجرہ پروٹو ٹائپ سے شروع کرتے ہوئے کہا ہے کہ ہر پنجرہ دوسرے جسم سے مختلف ہوتا
ہے۔ درمیر غا نے کے واقعات و مسامحت کی چھٹاٹ پڑنے سے ہر پروٹو ٹائپ ایک کردار کی شکل اختیار کر لیتا
ہے۔ اس ضمن میں ان کے لفاظ یہ ہیں

افسارے میں نہ ہونے والے کردار کا معاملہ یہ ہے کہ ہر چند وہ بھی پروٹو ٹائپ کی اساسی پرستوار ہوتا
ہے تاہم وہ اپنے اندر کی اس نفسانی تکیب کے باعث جو اکثر و بیشتر ہر کے واقعات اور مسامحت
سے اجود میں آتی ہے ایک ایسی مسز دست کی طور پر ابھرتا ہے جو اپنی ٹائپ کے دوسرے افراد سے
بالکل مختلف ہوتی ہے اور اپنی فردیت کے باعث کردار متعین ہوتے لگتی ہے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی
کرداروں کا بھی یہی حال ہے۔

سب جانتے ہیں کہ قدیم کہانیوں میں سوائے صفت والے کرداروں (مثلاً ہیرا اور ہون) کی تشکیل
سے قاری میں محبت اور نفرت کے جذبات پیدا کیے جاتے تھے۔ درمیر غا کے مطابق جدید فسانے میں
کرداروں کے ساتھ ان سوائے صفت منسلک نہیں کیے جاتے جس سے ان میں کسی قسم کی پلک پائی نہیں رہتی

اور وہ کھلی ہوئی حالت میں نظر آتے ہیں۔ ان کے الفاظ میں:

جدید افسانے کے کردار کی مناسبت ان کی پیشابوں پر Labala کی صورت میں چسپاں نہیں ہیں یہ
صفت ایک نیا کی طرح چھوٹی اور برکت دار، اتنی نفرت آتی ہیں یہ مست چٹائی کے بیشتر نسوانی کردار اس
جدید رویت ہی کے طرز ہیں۔

بچے اس عموں کے ثبوت میں دربر آئے خانے عصمت چغتائی کے چیدہ کرداروں کا تجزیہ بھی پیش کیا ہے
جس سے اس مقالے کی قدر و قیمت میں اضافہ ہو گیا ہے۔

ثانی لکبر مقالے "منو کے افسانوں میں عورت" میں وزیر آغا کا موقف یہ ہے کہ عصمت چغتائی
کی طرح منو بھی عورت کے باغی روپ میں دلچسپی رکھتا تھا لیکن منو کے قابل ذکر افسانوں میں یہ معاوت
محض باغی کی سطح پر ہے، انہیں کے اندر اس میں وہی سب دوست اور عورت دکھائی دیتی ہے، جسے انجمن نے دھنا
لے کر ہڑی پر اکٹھا چھوڑ دیا تھا۔

وزیر آغا کے مطابق منو کے بیشتر افسانوں کا موضوع عورت ہے مگر ان کے فن میں "نو بیک سنگھ" اور
"نیا فارون" ایسے دو سچے ناظر کے ہاتھ نے بھی ملے ہیں۔ عورت کے موضوع پر لکھے گئے افسانوں میں انہوں
نے اول درجے کی تخلیقات صرف چند ایک بتائی ہیں اور وہ عورت کے خدو خال دریافت کرنے کے لیے انہیں
چند افسانوں کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ منو کی عورت کے پس پشت انہوں نے ایک خاص عورت کو ہجو
پاتے ہوئے اسی کے پروڈکٹس کے مطالعے کو نتیجہ قرار دیا ہے۔ مثلاً

افسانہ "بچہ" کی بھی، "سنگھ" کی بھیٹن "سودا بیچنے والی" کی سنگھ، "عشقہ کو بی" کی عورت اور "بد صورتی" کی
عورت و میر، نام صورت اور مزاج کے اعتبار سے متنوع اوصاف کی حامل عورتیں ہیں مگر سب میں
عورت کا وہ پروڈکٹس (Prota Type) ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے جو منو کو عزت دیتا۔

وزیر آغا منو کے افسانوں میں عورت کے سانچے کو عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کے سانچے سے
بالکل مختلف قرار دیتے ہیں کیونکہ "عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کردار اندر اور باہر سے باغی ہیں جو
مرد مزاج میں ایک متوازی ریاست بنانے کی کوشش میں ہیں جبکہ منو کے نسوانی کردار پُر لی بندہ ستالی عورت
کے سانچے کے مطابق داخل جانے کے آرزو مند ہیں۔" چنانچہ منو کے نسوانی کردار مصنف کی شعوری کوشش
کے مابوجود اپنے اصل کی طرف مڑے دکھائی دیتے ہیں جیسا کہ حقیقتات سے بخداست کر کے کے بجائے خود
مصنف سے بخداست کے مرتکب ہوتے ہیں منو کے افسانوں کی بالائی سطح اور گہری ساخت پر بات کرتے
ہوئے وزیر آغا نے ان کے افسانے "جاگتی" کی مثال دیتے ہوئے لکھا ہے

وہ دکھائی دیتا ہے کہ فرد کی دیانے جو تمام ذرائع پر کاغذ ہے عورت کو بھی ایک شے یعنی Commodity
کی صورت دے رکھی ہے اور اس لیے عورتوں کی وہ "مندی" اور وہ "کی جہاں عورت خریدی اور بیچی
جاسکتی ہے۔ ظاہری ماحول جو منو کے بھی پیش نظر تھی قادی کو پہلی ہی قرأت میں نظر آ جاتی ہے مگر گہری
ساخت نظر آنے والی ساخت کی کئی کرتی جی گئی ہے۔ جیسے جیسے افسانہ "گے" بڑھتا ہے اس کا منظر پہن

Deconstruct بھی کرتا چاہیے۔ اس کی ایک مثال منٹو کا افسانہ "جاگتی" ہے جس کی مرکزی شخصیت جاگتی نام گھریلو برہمنی بسر کرنے کے بجائے فلمی لائن اختیار کر کے خود کو مانا چاہتی ہے۔

جاگتی کا دوسرا روپ وزیر آغا نے زینت میں دیکھا ہے جو منٹو کے افسانے "بابو گوپی ناتھ" کا ہیرو ٹائپ ہے۔ جاگتی کا عزیز اُسے فلم ستار بنانا چاہتا ہے اور بابو گوپی ناتھ زینت کو کسی کے بندھن میں باندھنا چاہتا ہے مگر وہ خود دونوں ان عورتوں کو اپنانے سے احتراز کرتے ہیں۔ "اس اعتبار سے دونوں کی حیثیت اُس انجمن کی سی ہے جس نے گاڑی کو دھکا دے دیا ہے۔"

اس کے ساتھ ہی وزیر آغا "ٹھنڈا گوشت" کی کلونت کور کی جنسی فدایت کو مستثنیات میں شمار کرتے ہوئے اُس کی بیباکی اور پیشہ ورانہ انگلو کو طوائف ہی کا مخصوص کردار قرار دیتے ہیں جس کا ایشرنگھ پر بلا شرکت غیرے کا بغض رہنے کا انداز اُس کی نظر میں پتی پوما ہی کی مثال ہے، نیز انھوں نے کلونت کور کے بجائے اُس بے چہرہ سُندر لڑکی کو اس افسانے کی مرکزی شخصیت کہا ہے جو ٹھنڈے گوشت میں تبدیل ہو کر خود اپنے اوپر تشدد کرنے والے کو نفسیاتی سطح پر ٹھنڈا گوشت بنا دیتی ہے۔ چنانچہ وزیر آغا اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ

افسانے کا جمہوری تاثر نکھوت کور کے جنسی اشتعال یا عروہ ٹھنڈے نہیں تسد لڑکی کی مظلومیت سے عبارت ہے۔ مختصر یہ کہ اس سلسلے میں بھی جو اس کی نامزدگی سے بنا ہوا افسانہ ہے منٹو نے عورت کی مظلومیت ہی کو موضوع بنایا ہے۔

اس کے بعد وزیر آغا، منٹو کے چند ایسے افسانوں کا ذکر کرتے ہیں جن میں سانی جالوں کو ختم کرنے کا رجحان ملتا ہے مگر نتیجہ پر ٹائپ میں وہی خزاوں سا پُرانی خرد کے تشدد کا شکار پتی پوجا و ان مثالی عورت موجود ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" میں کلونت کور نے ایشرنگھ کو، ردیا تھ "سُرکندوں کے پیچھے" میں شاہینہ بوب کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیتی ہے، ایشرنگھ سُندر لڑکی کو تشدد کا نشانہ بنا کر ختم کر دیتا ہے، "اُدھی طرح" نکھول دو" میں بھی خون میں ست پت ایک لڑکی خردوں کے جنسی تشدد کا نشانہ بنتی ہے، نیز "نیسے کے بجائے بونیا" میں عورت کے جسے بخروں کو دیکچوں میں پکانے کا اہتمام کیا جاتا ہے، پھر "پڑھیے کلمہ" کی ریکا باگنی ہے جو گر دھاری کے قتل کا ارتکاب کرتی ہے، "اور دُحوال" میں مسعود بہن کے کوٹھے دہاتے ہوئے ذبح شدہ بکرے کا تصویر کرتا ہے جبکہ "موزیل" میں تریوچن کو موریل کے ہونٹوں کی لپ سنک میں باسی گوشت نظر آتا ہے اس پوری صورت حال پر تبصرہ کرتے ہوئے وزیر آغا سواں کرتے ہیں

یوں لگتا ہے جیسے منٹو، لمبی موت کے بجائے خاک و خون کی موت کا منظر پیش کرنے کا مقصد ہے، مگر کیوں۔۔۔ کیا فلمی دنیا کا اثر ہے یا اس میں کوئی نفسیاتی بچاؤ ہے جو خود، سانسہ لگنے کے اس دنیا رسائی کے جذبے کا مظہر ہے!

وزیر آغا کے مطابق افسانہ "موزیل" میں ایک لڑکی، جنسی طور پر آزاد عورت، خرد کے مقابلے میں ایک متواری قوت کی حیثیت میں اُبھرتی ہے جو اپنے محبوب کے لیے بڑی سے بڑی قربانی سے بھی دریغ نہیں کرتی، مگر موضوع کے اعتبار سے اس افسانے کا پلاٹ چارلس ڈکنس کے ناول "اے ٹیل آف ٹو شیئر" کی طرح ہے۔ وزیر آغا کے مقالے میں دونوں کہانیوں کی تفصیل موجود ہے۔ تاہم موزیل کے حوالے سے اُن کا بیان ہے کہ

منٹو نے یہاں بھی آزاد منشی نسوانی کردار کے اندر وہی جتنی پرجواں عورت رکھ رکھی ہے جو اپنے مرد کی خاطر "نوکھن" تک کے وجود کو بروہشت کر لیتی ہے۔

وزیر آغا نے "جنگ" کو منٹو کا بہترین افسانہ قرار دیا ہے جس کی لے نام اور بے چہرہ سوگندھی فریست درجہ کی کے برعکس عورت کی خرید و فروخت کے بازار میں زندگی بسر کرتی ہے، مگر اُس کے اندر کی عورت برندہ ہے اور وہ، ادھو کو محبت کے علاوہ کچھ رقم دینے سے بھی دریغ نہیں کرتی جبکہ باقی دُنیا کے سارے دُشمن ایک "دستِ طلب" ہے، لیکن جب اُس کی جنگ ہوتی ہے تو اُس کے اندر کی عورت بیدار ہو جاتی ہے اور وہ "کالی" کا زور و دھار لیتی ہے۔ اِس انتظامی جذبے میں اُس کا خارشِ ردہ کتنا بھی اُس کا ساتھ دیتا ہے اور وہ خود جیونیک بھونک کر اپنے وجود کا حسِ دلالتی ہے، ادھو کو بے عزت کرنے ہے اور اُس کے پیسے جانے کے بعد ندر سے خالی ہو جاتی ہے۔ اِس بحرانی صورتِ حال پر وزیر آغا یوں تبصرہ کرتے ہیں۔

اُس کے اندر سے عورت کا آخری اور سب سے حسین چہرہ برآمد ہوتا ہے یعنی "ماتا" اور دُدا سے اپنے قریب ترین وی زور پر حجت کر دیتی ہے۔ قریب ترین وی زور اُس کا خارشِ ردہ کتنا ہے جسے وہ گورنل اٹھ لیتی ہے اور پھر چوٹے جنگ پر اُسے پہلو میں یوں رنالتی ہے جیسے وہ اُس کا اپنا بچہ ہو۔ یوں وہ اپنے عورت ہونے کا ثبات کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

منٹو کے دیگر بہت سے نسوانی کرداروں کے اندر بھی وزیر آغا نے عورت کو کبھی "ماتا" کبھی پجارس اور کبھی سنی سادتری کے زور و دھار میں دیکھا ہے۔ مثلاً کبھی اپنی بیٹی کے مستقبل کے لیے "زبان چلانے" کا معاوضہ وصول کرتی ہے، گویا وہ مجسمہ ماتا ہے جو اپنے خاوند کے نظام کا شکار رہتی ہے۔ شاردا طوائف سے بیوی بنتی ہے تو سے Male Chauvinism کا شکار ہونا پڑتا ہے۔ "مس مالہ" "جائزہ حلیف جاؤ!" اور "مکی" نام کے افسانے بھی وزیر آغا کے مطابق اِسی مضمون کو پیش کرتے ہیں۔

وزیر آغا کے نزدیک عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں میں "ایک زمانی یعنی Synchronic رویہ کارفرما ہے یعنی خارجی اور داخلی دونوں سطحیں ہموار دکھائی دیتی ہیں جبکہ منٹو کے بیشتر نسوانی کردار گہری ساخت یعنی دو زمانی (D. achronic) رویے کی اساس پر استوار ہیں جن میں خارجی سطح داخلی سطح سے مختلف ہے۔ گویا

منٹو کے نسوانی کردار نظر آنے والی اپنی بالائی سطح کو خود ہی منہدم کر دیتے ہیں اور یوں ایک سطح کے عقب سے دُسی ہی ایک نئی سطح کو نہیں اُبھارتے۔ وہ ایک قلعہ مختلف وضع اور انداز کے کردار بن جاتے ہیں۔

وزیر آغا آخری رائے دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ "منٹو کے بیشتر نسوانی کردار طوائف کے سرپا میں چھپی بیٹی عورت کی جھلک دکھاتے ہیں" مگر اُس نے جنسی سطح سے بغاوت نہ کرنے والے متعینہ "یہے کردار بھی تخلیق کیے ہیں جو فرد کے متشدد رجحان کے تابع ہیں، تاہم ان سب کے اندر سے دُنا آخر

وہی سنی سادتری، معصوم، مظلوم، ماتا کی خوشبو میں تر تری لُجھا کرنے والی ناری برآمد ہو جاتی ہے جو آزاد منشی، باقی اور کرگزر نے دلی اُس عورت کی منہ ہے جسے منٹو اپنے افسانوں میں ہائی لائٹ

(highlight) کرنا چاہتا تھا۔

اس کے بعد وزیر آغا نے جوگندر پال کے افسانے ”مہا جڑ“ اور ٹارل ”نادید“ پر مضامین پیش کیے ہیں۔ وزیر آغا جوگندر پال کو ایک ماہر فساد نگار اس لیے قرار دیتے ہیں کہ وہ نہ صرف ہالی وڈ کی ساخت بلکہ گہری ساخت سے بھی کہانی کو انوکھا بنا سکتا ہے۔ کافین جانتے ہیں اور بہت کم فساد نگار گہری تکنیک سے کام لیتے ہیں کیونکہ کثرت کے ذریعہ زیادہ تر مادی سطح ہی افسانے کو درجہ تکمال تک پہنچاتی ہے۔ وزیر آغا کے مطابق ”مہا جڑ“ کی ”ساخت بھی اہم تبدیلیوں سے ہم کنار ہوئی ہے جو Proto Story کی شیب میں رودانی افسانوں کا جزو خاص رہی ہے۔ لہذا دوست کی نظر میں ’ترنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں

مروجہ شہست (مرد اور ست راج یا رقیب) کی حامل کہان کے اندر خود غور و فکر (یعنی گہرے تصور) کو رکھنا اور ترے سے کہانی کی مادی ساخت میں ایک طرح کا شگاف یا rupture پیدا کرنا جس سے ہلال ساخت کی رشتہ کو توڑا ہے اور افسانہ نگار کو یہ موقع عطا کیا ہے کہ وہ اس شگاف میں اتر کر کہان کی ”گہری ساخت“ سے نہ صرف متعارف ہو بلکہ اس میں تخیلات یا variations بھی لائے۔

نادر ”نادید“ کی کہانی ایک ایسے کنبے کے گرد گھومتی ہے جس کے تمام افراد آنکھوں سے محروم ہیں، مگر اس ایک رنگ میں سو رنگ موجود ہیں، ہر قمری عنصر نہ تو چشم پاؤں سے نظر آتا ہے اور نہ ہی اسے اکتساب کیا گیا ہے۔ وزیر آغا کے مطابق ہماری پانچوں حسیات (سامعہ، ذائقہ، مشاہدہ، باہرہ اور لامس) ہر کی ذیہ کو نکل کر اس سے آشنا ہوتی ہیں، مگر ان میں سے کوئی ایک حس گم ہو جائے تو باقی حسیات زیادہ توانا ہو جاتی ہیں۔ باہرہ کو وہ چالاک کی ڈہری شخصیت اور برقی کی مثال قرار دیتے ہیں جبکہ دیگر حسیات شخصیت میں معصومیت اور پاکیزگی کی علامت ہیں اور حواس کو اجتماعی روپ میں دیکھتی ہیں۔ ”جوگندر پال“ ان چند ذہنوں میں سے ہیں جن کی تحریروں میں موج کا عنصر روشنی کی درخشندہ گزرگاہوں کی طرح صاف نظر آتا ہے۔ لہذا ”نادید“ میں وزیر آغا کی معصومیت طبع دیکھتے ہیں

ہم نہیں سمجھ سکتے اور عوامی میڈر کے فرد کو نشان زد کرتی ہے۔ عوامی ہر کدھے وگ ہیں معصوم
یہ ریڈیو سیدھی سڑک پر چلتے والے مگر باطن میں مہر کی روشنی سے مالا مال۔ جبکہ عوامی میڈر (مستحیات سے قطع
نظر) انہوں کو مزید دینے میں کوئی کسر نہیں رکھتے لہذا سنی سطح پر انہیں اندھائی قرار دیا ہوگا۔
یوں دیکھیں تو ایک سیاسی تاویں ہوتی ہے۔ ”نادید“ کی سیاست کو ایک ایسے نئے راستے سے دیکھنے کی
دشمن کرتا ہے کہ اس کے سامنے دو رخ و رخسار ہیں جو کراسا بننے آگئے ہیں۔

اگلے دو مضامین خدام اشکین نقوی کے فن کا احاطہ کرتے ہیں۔ ”خدام اشکین نقوی کے فسانے“ میں وزیر آغا نے مصنف کو ایک ایسے خرقہ پوش کی حیثیت میں دیکھا ہے جنہیں شخصیت ساری کے عمل اور خوشہ چینی کی روش سے کوئی سروکار نہیں۔ انہوں نے مٹی کی خوشبو موسم کے مزاج اور دھرتی پر پڑے والے بادل کے سایے کو خدام اشکین نقوی کا بنیادی موضوع قرار دیا ہے جس میں وہ دیہات کو ایک نکل کے طور پر پیش کرتے ہیں جہاں خوشوں کے پکنے پر کسان کی آنکھیں خوشی سے لبریز ہو جاتی ہیں اور کڑکتے بادل کی آواز سن کر ہالی کے دس میں خوف پیدا جاتا ہے۔ وزیر آغا کے مطابق نقوی صاحب محض دیہات نگار نہیں، انہوں نے شہری ماحول کی

عکاسی بھی بڑے خوبصورت انداز میں کی ہے۔ اُن کی کردار نگاری پر بات کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ انھوں نے دیہات کے کرداروں کو بڑی نفاست و خلوص اور جذبے کے ساتھ پیش کیا ہے مگر کم لوگوں کو اس بات کا احساس ہے کہ انھوں نے ان کرداروں کے عجب میں موجود بنیادی کرداروں مثلاً غلّ اور حتیٰ کدال، پانی، ہوا، قتل اور قتل وغیرہ کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ غلام انقلین نقوی کے کردار شہری ہوں یا دیہاتی، اپنی کرداریت اپنے غیر معمولی پن کو سببِ اعظم کے جزک مزاج پر مستور کرتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ، جیسی نظر ہیں آتے۔

”ایک گاؤں کی کہانی“ میں وزیر آغا نے غلام انقلین نقوی کے ناول ”میرا گاؤں“ پر اعلیٰ بار خیاں کرتے ہوئے فنی اعتبار سے اسے اعلیٰ پایے کی تخلیق قرار دیا ہے۔ چڑیا کی چبکار سے شروع ہونے والا یہ ناول کائنات کے وجود میں آنے والے ”پہلے لفظ“ کی یاد دلاتا ہے اور اس کے آخر میں چڑیا کی چبکار ”صور، سرائیل“ کی طرح ہر شے کو دوبارہ برعہ کر دیتی ہے۔ وزیر آغا کے خیال میں یہ فنی اہتمام *Gone with the Wind* کے بعد پہلی بار نظر آیا ہے۔ خرید یہ کہ پنجاب کا گاؤں اپنی راقی صورت میں اردو ادب میں داخل ہوا ہے اور غیر مانوس الفاظ جیسے پولا، سلا، سیہاڑ، چک، پھیریاں، پٹی، مائل، ڈھاری، چہل، چھٹا، بنوں، سرلانا اور چرگز وغیرہ نئی مانریت سے اردو ادب میں داخل ہو گئے ہیں۔ علوہ ایں

غلام انقلین نقوی نے پنجاب کے دیہات کی اس فضا اس کی مٹی کی باس و صوب کی چکات، برک کی ٹھنڈی نمی اور خوشوں کی پہا ہٹ کو، س خوبصورتی سے گرفت میں لیا ہے کہ پورا گاؤں اردو ادب میں ایک اکھوے کی طرح نمودار ہو گیا ہے۔

اُب ذرا ”اشفاق احمد کے تین اروپ“ کا حلقہ فرمائیں۔ وزیر آغا کے مطابق اُن کا پہلا اروپ داستان گو کی حیثیت رکھتا ہے جس میں اُن کا کہانی بیان کرنے کا انداز ابھرا۔ پھر انھوں نے اپنے اندر چھپے مصلح کو ریڈیا کی بہروں پر تلقین شاہ کے اروپ میں پیش کیا۔ چونکہ ریڈیو کا دائرہ کار آواز تک محدود تھا، اس لیے وسعت یوں کے لیے وہ یہ نفس نفس ہر ذرا تنگ روم میں پہنچنا چاہتے تھے! لہذا ٹیلی وژن کے ظہور کے ساتھ ہی اُن کی داستان گوئی اور بزم آفریزی میں جسم کی زبان یعنی Body Language بھی شامل ہو گئی اور اُن کا دائرہ اثر وسیع تر ہو گیا اور یوں اُن کے اندر سے ”بابا جی“ نمودار ہو گئے۔ ”گویا اشفاق احمد نے اوّل اول خالص داستان گو کی حیثیت میں مفلحوں کو گرمایا، پھر تلقین شاہ کے حوالے سے معاشرے کو جگا یا اور آخر آخر میں بابا جی کے حوالے سے فانی روشنی کا اہتمام کیا۔“ وزیر آغا نے اشفاق احمد کے اس فنی تدبیرگی پر تھکا کو اُن کے افسانے ”گڈ ریا“ میں بھی دیکھا ہے، وہ لکھتے ہیں

”گڈ ریا“ کا مرکزی کردار دا جی بتنا ایک گڈ ریا تھا جو چرواہے کی دانش سے محروم محض تھے کا ایک جزو تھا، مگر پھر اسے ایک ایسا استاد مل گیا جس نے اُسے علم کے ذائقے سے آشنا کیا۔ علم کا بہترین طلبہ دا جی تھا، ہوتا ہے اور استاد نے دا جی کو لفظ کی معیت میں سفر کرنا سکھایا۔ لفظ جو دا جی کے اندر سوئی ہوئی بزم آفریزی کی لٹک ہانگ اٹھی اور وہ ایک داستان گو کے اروپ میں معاشرے کی صلاح، علم کے ہتھیاروں سے کرنے لگے۔

”پنت جھڑ میں خود کھائی“ میں وزیر آغا نے رشید امجد کے اس افسانوی مجموعے میں شامل افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اس مضمون میں بھی عملی تنقید کے ساتھ ساتھ نظری تنقید کے نمونے ملتے ہیں۔ وزیر آغا نے کہانی اور افسانے میں فرق بیان کرتے ہوئے کہا ہے کہ کہانی میں واقعہ اور کردار اپنی اصلی شکل میں ہی ہر مڑتے ہیں جبکہ افسانہ واسطے کوئی مستور غلط کئے اُسے انوکھا بنا دیتا ہے۔ اس ضمن میں وہ نروئی ہیئت پسندوں کے Ostranene کے نظریے کی مثال پیش کر رہے ہیں جس کے تحت مظہر کو نا، نوس یعنی defamiliarise کر دیا جاتا تھا۔ رشید امجد کے افسانے انھیں ”تماشے اور تماشا کی“ میں بٹے دکھائی دیتے ہیں۔ یس ان افسانوں کا مرکزی کردار، معمولات سے انحراف کر کے تماشا بن جاتا ہے جبکہ دوسرے لوگ تماشا کی کے رُوپ میں نظر آتے ہیں۔ لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ مرکزی کردار محض تماشا نہیں کیونکہ وہ تماشے اور تماشا کی دونوں کا تماشا دیکھنے پر بھی قادر ہے۔ وزیر آغا کے مطابق رشید امجد نے اپنے افسانوں میں جو روپ اختیار کیا ہے اس کے نتیجے میں

کہانی معمول کی پیک رنگی سے نامن چیزاں غیر معمولی اور انوکھی ہو گئی ہے۔ اس کام کی تکمیل کے لیے رشید امجد نے جو طریق برتا ہے وہ اصلاً آوی ہے جسے اے سکنا نے ہمیشہ اختیار کیا ہے۔ یعنی یہ کہ جوڑنے کے لیے پہلے توڑنا ضروری ہے۔ رشید امجد کا مرکزی کردار ”میں“ جب کم شدگی کے عذاب میں مبتلا ہوتا ہے تو پہلے اُس متعین اور مرتب اسلوب حیات کو توڑتا ہے جو پشتوں، باتوں، دوستیوں، دشمنیوں، نظریے یا معاشرتی ہم آہنگی کے دیگر دھاگوں سے بنا ہوا ایک سڑکھر ہے۔ تاہم موجود صورت حال کو توڑنا یعنی Deconstruct کرنا ہی رشید امجد کا مقصود نہیں، جب کہ زندگی کی متعین صورتوں کو توڑتا ہے تو درپردہ اُن سے زنج اور کھنکی کو کھینچ ڈالتا ہے اور وہ کب نئی معنویت سے لبریز ہو کر نودے لگتی ہیں۔

پھر وزیر آغا نے منشا یاد کے افسانوی مجموعے ”درخت آدمی“ پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے سب سے پہلے افسانہ ”درخت آدمی“ کا بھرپور تجزیہ پیش کیا ہے۔ دو تہذیبوں کی آویزش جس کا موضوع ہے۔ اُن کے مطابق ایک تہذیب زمین میں دفن ہے جسے ماہرین تہذیب و تمدن پر باز یاب کرنے میں مصروف ہیں جبکہ سڑک کے اوپر آباد دوسری تہذیب بھل بھول رہی ہے۔ اس کے ساتھ ہی انھوں نے ”چیزیں اپنے تعلق سے پیچلی جاتی ہیں“، ”بیچ کلیاں“ اور ”پھلوں سے مدی شاخ“ کے علاوہ اس مجموعے میں شامل منشا یاد کے بعض دیگر افسانوں کا تجزیہ بھی پیش کیا ہے اور تنوع کو اُن کا امتیازی وصف قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ ”تخلیقات کے پیچھے اگر خود مصنف کی دست ایک عقی دیار کے طور پر موجود نہیں تو ان تخلیقات کا تنوع تحت تخت ہونے کا مظہر دکھائے گا نہ کہ ساختیاتی وحدت کا۔“ یہاں اُن کا بیان ہے کہ اُن کے افسانوں میں رپرز میں جانے اچھر باہر آنے کا واقعہ اپنے اندر ساختیاتی وضاحت کا حامل ہے۔ مثلاً آئکسس (Isis) اور اوسیرس (Osiris) کی اسطور میں اوسیرس زیر زمین چلا جاتا ہے اور آئکسس زمین کے نیچے جا کر اُسے تلاش کر کے باہر لے آتی ہے۔ منشا یاد کے افسانوں میں ”زیر زمین“ جانے کے اس حوالے کو انھوں نے دیہات کے ثقافتی سانچے کا ایک زادیہ قرار دیا ہے۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

اصلاً یہ ایک ہی ذی روح کے زائر اور مادہ وجود کی کہانی ہے جسے اسطور نے دو حصوں میں تقسیم کر کے بیان کیا ہے۔ ان میں ”زرحہ“ ہے قمری اور تغیر کا اعلامیہ ہے اور ہر دم بدلنے پھرنے کے مشابہ ہے جبکہ

”مادہ حصہ“ وہی اور احترازی ہے اور سانچے کی حیثیت رکھتا ہے۔ تاہم پٹرن کی ساری بے قراری سانچے کی آسائش ہی ہوتی ہے۔ سانچہ مہیا ہو جائے تو پٹرن ہائی نہیں رہے گا۔ ویسی زندگی کے تعلق سے دیکھیں تو جگہ کو زمین کے اندر اتار دیا جاتا ہے اور زمین (جو مادہ ہے) اُس جگہ کو پودے میں حل کر کے اپنی کوکھ سے برآمد کرتی ہے۔ یہ ایک بنیادی تخلیقی طریقہ ہے۔

اگلا مضمون مٹا یاد کے افسانے ”ماس اور مٹی“ پر بحث کرتا ہے جس میں اس انسانے کے علاوہ اُن کے چند دیگر افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ بھی پیش کیا گیا ہے۔ وزیر ”عاشقِ نثار“ کو پیدائشی افسانہ نگار کے علاوہ ایک جاؤ و گری قرار دیتے ہیں کہ وہ زمین پر سے چٹکی بھر مٹی اٹھاتا ہے تو مٹی کو شست کی ایک برٹی بن جاتی ہے مگر دوسرے ہی لمحے یہ برٹی خشک بھر بھری ڈلی بن کر دوبار مٹی کی ایک چٹکی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ وہ سوال کرتے ہیں یہ جاؤ و گری نہیں تو اور کیا ہے..... اُن کے الفاظ میں:

بنیادی صورت حال میں کوئی تبدیلی نہیں آتی، مگر مٹی کے ماس میں تبدیل ہونے کا جلوہ قاری کو مہیبت کر دیتا ہے اور اس کے اندر ایک لُغزلی سا ابھار پیدا ہو کر، اُس کے لیے تیرس کے قاری کے لیے تزئین ہاٹل کا ایک موقع فراہم کر دیتا ہے۔

زیر نظر کتاب کا ”خری مضمون خالد حسین کے افسانوی مجموعے ”دروازہ“ سے متعلق ہے جس پر اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے وزیر آغا کہتے ہیں کہ خالد حسین کے افسانوں میں وہ نا پور و ناپاب لہجہ ابھرا ہے جب وہ دبیز پر کھڑے ہو کر اندر اور باہر کی دنیاؤں کو بیک وقت دیکھنے پر قادر ہو گئی ہیں۔ انھوں نے اُن کے متعجب افسانوں کو کافی اعتبار سے اعلیٰ پایے کی تخلیقات قرار دیا ہے کہ انھیں کہانی کہنے کا فن آتا ہے۔ اُن کے خیال میں خالد حسین کا مشاہدہ گہرا اسلوبِ دل کش اور سوچ کا انداز منفرد اور تازہ ہے اُس لیے اُن کے فن کو ”تخلیقی عمل“ کے اُن انتہائی مراحل میں شمار کرنا چاہیے جب لُغزلی کا مقدس آگ کو چھوتا ہے اُو صوفی کی طرح خود کو اُس آگ میں بھسم نہیں ہونے دیتا اور وہ پودہ پختہ کی طرح اُس سے اکسیر نکالتا ہے۔ وہ خالد حسین کو اُن تخلیق کاروں میں شمار کرنے ہیں جن کا دل و لیس نمائندہ اپرڈیٹھیں تھا نہ کہ چلہ کاٹنے والے اُن صوفیائے سہلے سے جن کی دلیں نمائندگی اُلٹس نے کی تھی۔ وزیر آغا لکھتے ہیں

دروازہ میں کھڑے ہو کر خالد حسین نے اندر کی اُس دنیا کو بھی دیکھا ہے جو بھی تو بیڑوں اور ہیرے میں چھپی ہوئی ہوئی دیواروں کی گھنٹی ہے، کبھی ایک ”جھک و تاریک رینہ“ ہے، کبھی ”گھنٹی ہوئی زمین“ اور آسمان میں مطلق لٹ ہے، اور کبھی ایک ”آندھنا تاریک کنواں“ ہے، اور باہر کی اُس دنیا کو بھی جہاں ”زمین کے ساتھ ایک کھلے وسیع آسمان کے کنارے آں ملتے ہیں اور یہ سب کچھ مل کر اتنا محدود اور نا اہل ہے کہ کبھی بھی کسی چیز کی کوئی حد نہیں۔“

”خرمیں مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ وزیر آغا نے فکشن کی تنقید میں بھی احترازی رویہ برتا ہے جس کے وہ ہمیشہ سے علم بردار رہے ہیں اور اُن کی فکشن کی تنقید جدید ادبی افسانے اور ناول پر محض ایک مارچ سے روشنی نہیں ڈالتی؛ انھوں نے تخلیقات کو جدید علوم کی روشنی سے متور اور جدید تصویروں کے حوالے سے مستحضر کیا ہے۔ غرض وہ ضرورت کے مطابق ہر نکتے کو واضح کرنے کے لیے ہر قسم کے ادبی آلے یعنی device کے

استعمال سے معاملے کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے بڑی چابک دستی سے مختلف تخلیق کاروں کا تقابلی مطالعہ بھی پیش کیا ہے اور وہ موضوع 'پلاٹ کردار اور اسلوب' کے حوالے سے فن کی ہارکیوں کو بھی منظر عام پر لائے ہیں۔ خصوصاً انھوں نے بعض مضامین میں چند دیگر نقادوں کی باتوں اور تجزیوں سے اختلاف کرتے ہوئے اپنا نقطہ نظر بھی پیش کیا ہے اور جدید اردو فکشن میں کردار کی صورت میں اُس پر چھائیں کا بھی ذکر کیا ہے جو دراصل اپنے اصل سے جدا ہو کر دوبارہ اُس میں سما گئی ہے۔

شاہد شیدائی

لاہور۔ ۷ مارچ ۱۹۷۷ء

نظری مباحث

فلشن کا عقبی دیار

جس طرح مذہب الارواح کا دور قبائلی زندگی کے اُس دور کا عکس تھا جس میں انسان نے دکن بہن کے اشتراکِ عمل کے اندر شخصی جہاد کے تصور کو تقویت عطا کر دی تھی اور یوں ایک مضبوط اور متحدہ معاشرے کے اندر بکھراؤ کی صورت پیدا ہو گئی تھی بالکل اُسی طرح اُس طیر کا دور زرعی معاشرے کے اُس دور کا عکس تھا جس میں سماجی سطح کے اشتراکِ باہم کی فضا ابھرائی تھی۔ زراعت بھل ایک آدمی کا کام نہیں۔ اس میں اشتراکِ باہم کے بغیر کارکردگی بڑی طرح متاثر ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں زراعت کا نظام کارخانے کی سی باقاعدگی کا بھی حامل نہیں؛ یہ موسم کے مذہب و جزر کے تابع ہے۔ مثلاً فصل بونے یا کاٹنے کے یام میں پورے معاشرہ مل جل کر کام کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ انسان کی تاریخ تہذیب میں زرعی معاشروں کی ابتدا کا یہی دور؛ پادشاہت کے ادارے کی ابتدا، دوفروغ کا دور بھی تھا۔ اب گویا چھوٹے چھوٹے قصبوں کے سرغنوں کی بکھری ہوئی قوت مجتمع ہو کر ایک نئی شخص (پادشاہ) میں مرکز ہونے لگی تھی جس کا مطلب یہ ہے کہ پورا معاشرہ مجتمع ہو رہا تھا۔ پھر جس طرح فرد اپنی شخصی حیثیت میں خوب دیکھتا ہے بالکل اُسی طرح پورا معاشرہ بھی خواب دیکھتا ہے اور یہ خواب اسطوری نظام کی صورت میں آئینہ دل ریاست (یونیٹا) کی شکل میں یا جنتِ گمشدہ کے پیکر میں اُس کے درجوں پر ہمیشہ دستک دیتا رہتا ہے۔ زرعی معاشروں کے ابتدائی ایام میں یہ خواب اسطوری کہانیوں کے ایک پورے سلسلے کی صورت میں ابھرا اور اس میں موجود معاشرے کے متوازی اور اس سے ملتا جلتا ایک ذیب ہی نظام ابھرا؛ جس میں دیوتا انسانوں کی طرح ایک خاندان سا بنا کر رہتے تھے یا ایک وزارتی کونسل کی صورت میں پوری کائنات پر حکمران تھے۔ چنانچہ ہوا یہ کہ جس طرح سماجی زندگی میں انسان نے خود کو مجتمع کیا، خواب کی دنیا میں بھی خود کو مجتمع کر لیا (اب خواب حقیقی زندگی کی فاشوں ہی سے تو مرتب ہوتے ہیں)۔ پھر ایک وقت آیا بھی آیا کہ خواب کی صورت میں حقیقت کی دنیا اور اُس کے مسائل اور واقعات

میں بھی شرکت کرتے ہوئے محسوس ہونے لگیں۔ یہ گویا ”موجود“ اور ”ناورا“ زمین اور آسمان کے ملاپ کی وہ صورت تھی جس کے نتیجے میں ساری کائنات مرتب ہو کر ایک ”کل“ کے رُوب میں دکھائی دینے لگی۔

اسطوری کہانیوں کی دنیا میں انسانی معاشرہ جو زرعی نظام پر استوار تھا، ایک لطیف سی ڈھند میں لپٹا ہوا صاف نظر آتا ہے۔ مثلاً جب انسان نے خانہ بدوشی کی زندگی کو ترک کیا تو گویا خود کو سماجی سطح کے بکھراؤ کی مستقل حالت سے نجات دہائی۔ پھر جب اُس نے جنگلوں کو صاف اور ہموار کر کے زراعت کے قابل بنایا تو اس کا مطلب یہ تھا کہ اُس نے معاشی بے ترتیبی میں ایک ترتیب پیدا کر لی۔ اسی طرح جب اُس نے بکھرے ہوئے قبائل کی قوتوں کو ایک ہی ادارے (بادشاہت) میں مرکز کیا تو سیاسی زندگی کے بکھروڑ اور بے ترتیبی میں نظم و ضبط پیدا کر لیا۔ لازم تھا کہ معاشرتی سطح کی اس کارکردگی اور تنظیم کا عکس ایسی اساطیر میں ظاہر ہوتا جو انتشار (Chaos) میں سے تنظیم کے جنم لینے کی تمثیل کو بیان کرتیں۔ اس سلسلے کی اساطیر مصر باطل، نیو یونان، ہندوستان اور بہت سے دوسرے ممالک میں بڑے التزام کے ساتھ ابھری ہیں۔ مثلاً مصر ہی کو بھیجے۔ ہر چند مصر کی دیو بالا میں تخلیقی کائنات کے واقعے کو معتقد کہانیوں کے ذریعے بیان کیا گیا ہے تاہم ان سب میں بنیادی بات یہی ہے کہ خود رع جس کے ہاتھوں کائنات کی تخلیق ہوئی پانیوں (یعنی انتشار) میں سے نمودار ہو، اور پھر اُس نے انتشار کو تنظیم میں تبدیل کر دیا۔ یہ قدیم انتشار چارٹاں ہوں اور چارٹاں مینڈ کو سارٹل تھا جس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ قدیم جنگلی زندگی کے بطور زراعت کا ایک مرتب اور منظم پیکر ابھر جس نے گویا انتشار یعنی سانیوں اور مینڈکوں کی بلا دستی کو ختم کر دیا۔ ایک اور کہانی میں رع کے بڑے میں یہ نظریہ پیش ہوا ہے کہ اُس نے خود ہی اپنے آپ کو شردار کیا اور اس عمل سے زمین اور آسمان کے جملہ دیوتاؤں کو جنم دے ڈالا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جس طرح مصر کے پہلے بادشاہ کا نام مینیز (Menes) اور ہندو دیو مالا کے پہلے انسان کا نام منو ہے (مینیز درمنو کے ناموں کی صوتی مماثلت قابلِ غور ہے) اور جس طرح مصر کے آتم رع اور ہندوستان کے مغل آتما کی مماثلت واضح ہے بالکل اسی طرح آتم رع کا خود کو شردار کرنا، ہندو دیو مالا کی اُس کہانی کے مطابق ہے جس میں کہا گیا ہے کہ پر جاپتی ایک کائناتی اُٹھا ہے جسے وہ خود ہی سینٹا خود ہی زرخیز کرتا اور پھر خود ہی ایک عالم رنگ و بو کا رُوب و حار کر اُس میں سے برآمد ہو جاتا ہے۔ ان تمام مماثلتوں سے یہ قیاس کرنا غلط نہیں کہ قبل از تاریخ کے کسی دور میں مصر اور ہندوستان کے درمیان ثقافتی مین دین کی کوئی صورت ضرور

موجود ہوگی۔

مصر میں تخلیق کائنات کے سلسلے میں ایک دلچسپ نظریہ یہ بھی ملتا ہے کہ انتشار (یعنی وہ بحر ہے کنار
حس کا نام Plah تھا) کے ہونٹوں پر لفظ تھکر اٹھا اور کائنات وجود میں آگئی۔ گویا خود انتشار نے لفظ
کے ذریعے اپنے آپ کو تنظیم اور ترتیب میں تبدیل کر لیا۔ ایسے ہی کچھ لکھتا ہے:

مصری دیومالا میں یہ کہاں ملتی ہے کہ جب Plah نے سب کچھ بنایا تو اس نے آرام کیا۔

یہ بات ذہن کو عہد نامہ قدیم ہی کی طرف منتقل کرتی ہے۔ اس سلسلے میں مجھے یہ اضافہ کرنا ہے کہ
"لفظ" کے ذریعے کائنات کو وجود میں لانے کا تصور انجیل مقدس میں بھی ملتا ہے۔ بہرحال مصر کی
اساطیر میں تخلیق کائنات کا واقعہ انتشار سے تنظیم کو وجود میں لانے ہی کا واقعہ ہے۔ اس میں انسان کی
تخلیق کو کوئی خاص اہمیت نہیں ملتی، بس ایک یہ اشارہ ضرور ملتا ہے کہ انسان کو ذرہ مگر کے چاک پر گھڑا
گیا۔ تاہم ان اساطیر میں دیوتا اور انسان کے باہمی فرق پر زور نہیں دیا گیا۔ حتیٰ کہ مصری معاشرے
میں خود بادشاہ ہی دیوتا متصور ہوتا تھا جس کا مطلب یہ ہے کہ مصری دیومالا نیز مصری معاشرے میں
اصل اہمیت دیوتا ہی کو حاصل تھی انسان تو محض ایک ثانوی چیز تھا۔ پھر چونکہ بادشاہ خود دیوتا تھا اور
اس کا فرمان ہی سب کچھ تھا اس لیے مصری دیومالا میں کائنات کی تخلیق بھی لفظ (یعنی فرمان) ہی
کے ذریعے ہوئی۔

انتشار آؤ بے نیکی سے تنظیم و ترتیب کا جنم مصری دیومالا کے عدادہ سمیر یا یونان او ہندوستان کی
دیومالوں کا بھی خاص موضوع ہے۔ مصر میں تو صورت یہ تھی کہ جب دریائے نیل کا سیلاب اپنے اندر گرد
کے علاقے کے واضح نشانات مٹا دیتا، تو گویا مکمل انتشار اور بے نیکی کا عالم قائم ہو جاتا۔ پھر جب
سیلاب کا پانی تر جاتا تو تنظیم کی وہ صورت دوبارہ وجود میں آ جاتی جس میں بادشاہ کا فرمان سب
سے بڑا کردار ادا کرتا۔ وجہ یہ کہ سیلاب زمین کی خد بند یوں کو توڑ دیتا اور ضرورت پڑتی کہ پانی کے اتر
جانے کے بعد زمین کو دوبارہ قطعوں میں تقسیم کیا جائے اور نئی خد بندیاں قائم کی جائیں تاکہ معاشرہ
اُز سر نو مرتب ہو سکے۔ یہ کام شاہی حکم ہی سے بطریق احسن انجام پا سکتا تھا۔ چنانچہ مصر میں "لفظ" یا
"فرمان" کو بہت زیادہ اہمیت ملی۔ دوسری طرف سمیر یا بارانی طوفانوں کی زد پر تھا اور اُس کے دریا
اس قدر تند اور اس حد تک ناقابل اعتبار تھے کہ جب سیلاب آتا دھنوس ہوتا کہ ساری کائنات انتشار
کی زد پر آگئی ہے جسے خود بادشاہ بھی دوبارہ مرتب اور منظم نہیں کر سکتا، یعنی سمیر یا میں زمین اور

آسمانی آفات اتنی زبردست تھیں کہ بادشاہ کو بھی بڑی ہستیوں کی مدد ہر وقت درکار ہوتی تھی خود بادشاہ بھی دیوتاؤں کا خادم تھا یا پھر اُسے دیوتاؤں کے ایسے کارندے کی حیثیت حاصل تھی جس کے ذریعے آسمانی دیوتا اپنی خواہشوں کا ظہار یا اُن کی تکمیل چاہتے تھے۔ ویسے بھی سمیریا کی تہذیب کے ابتدائی ایام میں کوئی ایسی مملکت وجود میں نہیں آئی تھی جس میں صرف ایک ہی شخص حکمران ہوتا؛ وہاں چھوٹی چھوٹی ایسی ریاستوں نے جنم لیا تھا جو ضرورت کے وقت ایک دوسرے کا ساتھ دیتی تھیں۔ سمیریا کے معاشرے کے اندر بھی اشتراک و ہام کی یہ رویت موجود تھی۔ بعد ازاں جب بادشاہت کا ادارہ وجود میں آ گیا تب بھی بادشاہ مطلق العنان نہیں تھا؛ اسے ایک حد تک معاشرتی حقوق کو تسلیم کرنا پڑتا تھا۔ مثلاً ہر برٹ جے ملر نے لکھا ہے۔

تقریباً ۳۴۰۰ ق م میں سمیریا کے ایک بادشاہ یورو کا جن (Urukagina) نے یہ فرمان جاری کیا کہ اہل سمیریا کو چونکہ پئی سابقہ آزاد یوں کے چھن جانے کا حساس ہے اس لیے اب اُن کے حقوق بحال کیے جائیں۔ اور حقوق کی بنیوں کی صورت یہ تھی کہ عوام کو کانوں لگانا وصول کرنے والوں اور پادریوں سے بچا جائے۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ سمیریا کی تہذیب میں انسانی حقوق کا مسئلہ کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود تھا جبکہ مصر کے معاشرے میں فرد کا وجود عنقا اور اُس کے حقوق کا مسئلہ قطعاً غائب تھا۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ سمیریا کے موئی تغیرات اتنے شدید تھے کہ انسان کے سارے منصوبے دھرے کے دھرے رہ جاتے۔ چونکہ یہ سب کچھ دیوتاؤں کو پُسنے کے باوصف ہو جاتا تھا اس لیے قدرتی طور پر اہل سمیریا کو اپنے دیوتاؤں پر پورا اعتبار نہیں تھا۔ وجہ یہ کہ وہی دیوتا جو ایک روز اُن پر دُھوپ اور کلیان اور بیٹے اور شہد بچھا کر کرتے دوسرے ہی روز آبی طوفان زلزلوں اور ژالوں سے اُن کا سب کچھ تباہ کر دیتے۔ ایسی غیر محفوظ فضا میں خود سمیریا والوں کے اخلاقی ضوابط میں دراڑیں ضرور پڑی ہوں گی۔ اور وہ جن کے سپرد اُن کے جان و مال کی حفاظت کا فریضہ تھا وقت آنے پر یقیناً نا اہل خود غرض یا بے پروا ثابت ہوئے ہوں گے۔ چنانچہ یہ قدرتی بات تھی کہ سمیریا والوں نے اپنے معاشرتی نظام کے سارے مذہب و جز کے متوازی ایک ایسا کائناتی نظام تخلیق کر لیا جس میں تحفکات عنقا تھے اخلاقیات کی غمارت کم زور تھی نیز دیوتاؤں کی قوت بھی لامحدود نہیں تھی اور وہ خود بھی جذباتی غیر محفوظ اور نا قابل اعتبار تھے۔ ایسی صورت حال میں سمیریا والوں کی دیوتاؤں میں کائنات کی تخلیق کسی فرمان کا

نتیجہ کیونکر ہو سکتی تھی، جیسا کہ مصر میں ہوا، جہاں کافر لون بیک وقت بادشاہ بھی تھا اور دیوتا بھی! کیرا میں تخلیق کائنات کسی بڑے دیوتا کا کارنامہ نہیں تھا، کائنات انتشار و بے بسی کے عالم میں آسمانی تشدد کے نتیجے میں پیدا ہوئی تھی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ کیرا کی دیوالا میں تخلیق کائنات نامودیوی کی کوکھ سے ہوئی اور نامو سے مراد سمندر تھا۔ بعض دوسری کہانیوں کے مطابق ابتداً ایک پہاڑ تھا جس کی بنیاد زمین اور جوئی آسمان تھا، اور ان دونوں کے انصال سے ان لیل (Enlil) نے جنم لیا جو ہوا کا دیوتا تھا۔ پھر یہ دیوتا زمین اور آسمان کے درمیان آکھڑا ہوا، تاہم کیرا کی دیوالا میں یہ کہیں نہیں بتایا گیا کہ خود نامو (یعنی سمندر) کا جنم کیسے ہوا۔

ایس ایچ کب لکھتا ہے۔

جب ان لیل نے زمین اور آسمان میں حقداصل قائم کر دی اور آسمان کو عما (یعنی چاند) وغیرہ کی مدد سے روشن کر دیا تو اُس نے زمین کی زمین و آرائش کا آغاز کیا۔ چنانچہ نباتات، حیوانات، درخت اور دیگر تہذیبی ممال ان لیل ہی کی دیکھ معروضہ وجود میں آئے۔

اس اسطور کے مطابق ان لیل نے حیرانوں کے دیوتا لہار اور اناج کی بیوی اشیان کو تخلیق کیا اور اُن دونوں نے دیوتاؤں کے لیے غنہ اور لباس کے ڈھیر لگا دیے۔ اور دیوتاؤں کا حال دیکھیے کہ جب انھیں ہر شے کی فراوانی نظر آئی تو انھوں نے ڈٹ کر شراب پی اور آپس میں لڑنے جھگڑنے لگے۔ آخر میں انسان کو تخلیق کیا گیا جس کی تخلیق کا مقصد صرف یہ تھا کہ وہ ایک غلام کی طرح دیوتاؤں کی خدمت بجالائے، اُن کے لیے زمینیں کاشت کرے تاکہ وہ خود فراغت سے زندگی بسر کریں (دیکھیے اخصال کی روایت کا آغاز کب 'ورکٹ' (و)۔ اسطور کہتی ہے کہ نامو (Nammu) اور عما (Ninmah) نے دوسرے دیوتاؤں کی مدد سے چکنی مٹی کو گوندھ کر اُس سے انسان کا پٹلا بنایا اور پھر عمانے کھیل ہی کھیل میں چکنی مٹی سے مختلف اقسام کے پتھر، انسان بنائے جن میں ایک ہانچہ عورت اور ایک بچہ بھی تھا۔

نور سیکھیے کہ تخلیق کائنات کی اس کہانی میں انتشار کے تنظیم میں تبدیل ہونے کا عمل محض ے جاں اشیان تک ہی محدود نہیں، اس میں دیوتا، انسان، چاند پرند اور پودے، سبھی شامل ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ ان کے درمیان میل ملاپ کی صورت بھی پیدا ہوئی ہے۔ ان لیل دیوتاؤں کو تخلیق کرنے کے بعد کوئی نہ کوئی شعبہ (مثلاً اناج، نباتات وغیرہ) ہر دیوتا کے سپرد کر دیتا ہے۔ (یہ ایسے ہی ہے جیسے کوئی بادشاہ اپنے مختلف صوبوں کے لیے گورنرز مقرر کرے) اس کے بعد اُن میں سے بیشتر شعبے انسان کے سپرد کر دیے

جاتے ہیں اور ایک ایسی منظم اور مرتب کائنات کا تصور ابھرتا ہے جس میں ناموس لے کر (یعنی) سمندر جس سے کائنات کی ابتدا ہوئی) انسان تک ایک ہی معاشرتی نظام ابھرا ہو دکھائی دیتا ہے۔ یوں دیکھیے تو اسطور ساری کے رجحان نے زندگی کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم نہیں کیا (جیسا کہ مذہب الارواح یعنی Animism کے زمانے میں کثرت پرستی کا دروش کے تحت ہوا تھا)۔ اس رجحان نے دیوتا سے انسان تک ساری ذی روح مخلوق کو ایک ہی وسیع عالمی برادری کی وہ صورت عطا کر دی کہ دیوتا، سانوں کے مقدر میں دلچسپی لینے لگے اور انسان دیوتاؤں کے اعمال کا محاسبہ کرنے لگے۔ آخر آخر میں تو ان دونوں طبقوں میں اندرونی رشتے تک قائم ہونے لگے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ اسطور ساری بنیادی طور پر ایک وہی عمل تھا جو کائنات کو مجتمع کر رہا تھا نہ کہ منتشر۔

تخلیق کائنات کے بارے میں سمیریہ کی اسطور کی کہانی نسبتاً قدیم ہے جس نے بابل کی اسی وضع کی اسطور پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ تاہم بابل کی اسطور کے کچھ اپنے منفرد اوصاف بھی ہیں جن کا تذکرہ ضروری ہے۔ پہلی بات یہ ہے کہ سمیریہ کی اسطور میں تخلیق کائنات کا واقعہ کسی ایک ہستی کا فعل نہیں اس میں ایک طرف نامو اور دوسری طرف ان کی (Enki) برابر کے حصے دار ہیں۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ سمیریہ کی اسطور جس زمانے میں خلق ہوئی وہ قبائلی نظام کے تابع تھ جس میں قوت مختلف مرغوش میں بٹی ہوئی تھی اور وہ مل جل کر کام کرتے تھے۔ مگر بابل کے زمانے تک آتے آتے بادشاہت کا دائرہ زیادہ مضبوط ہو گیا تھا اس لیے اب تخلیق کائنات کے سلسلے میں ایک خاص دیوتا، مردک کا کردار صاف دکھائی دیتا ہے جو تیت مت (Tiamat) کو شکست دیتا اور مقدر کی تختیاں جمع کر کے، متعدد تخلیقی افعال کا مظاہر کرتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ سمیریہ کی دیو مالا میں تخلیق کائنات کا واقعہ کسی مربوط صورت میں نہیں ملتا وہ قاشوں اور ٹکڑوں کی صورت میں کہیں کہیں بے ربط اور بے لگم بھی دکھائی دیتا ہے جبکہ بابل کی اسطور کی ساری کڑیاں سلامت ہیں۔ اس اسطور کے مطابق ابتدا دو سمندر تھے بیٹھے پانی کا سمندر جس کا نام اپسو (Apsu) اور کھری پانی کا سمندر جس کا نام تیا مت تھا ان دونوں کے نقص سے دیوتاؤں نے جنم لیا۔ پہلا جوڑا نامو اور لاہامو تھا جس سے انشار (Anshar) اور کشار (Kishar) جیسی آسمانی آفت اور زمینی آفت پیدا ہوئے۔ پھر ان دونوں نے آنو (Anu) یعنی آسمان کے دیوتا اور کی (Ea) یعنی زمین کی دیوی کو جنم دیا۔ اسی کے ہاں مردک پیدا ہوا جو بابل کی دیو مالا کا ہیرو ہے۔ مردک نے تیا مت کو ٹل کیا اور اس کے جسم کو دو حصوں میں کاٹ کر

ایک سے آسمان بنایا اور پھر ایسا انتظام کیا کہ اُس کا پانی نیچے گرنے نہ پائے۔ اس کے بعد مادک نے یوہی کائنات کی تنظیم کی۔ سال کو مہیوں میں تقسیم کیا، پھر اُس نے دیوتاؤں کی خدمت کے انسانوں کو اپنے حریف کنگو کے خون سے بنایا اور یوں انتشار سے تنظیم نے جنم لیا۔

یونانی دیو مالا میں تخلیق کائنات کا واقعہ کچھ اور بھی منضبط انداز میں ملتا ہے۔ کہانی کے مطابق ابتداً خلا تھا جس میں ہر شے کے بیج بے نام اور بے صورت انداز میں گردش کر رہے تھے۔ پھر آہستہ آہستہ صورتیں بننے لگیں، پھر ازل میں بن گئے اور ہلکے اجزاء اور اُنھ کو آسمان میں منتقل ہو گئے۔ آسمان پر سورج، چاند اور ستارے چمکنے لگے۔ صفحہ خاک پر رُض سمندر سے لگ ہوئی، دریا پیدا ہوئے۔ پھر خلا سے کچھ عجیب و غریب ہستیوں نے جنم لیا۔ سب سے پہلے Eros یعنی محبت پیدا ہوئی۔ واضح ہے کہ یونانی دیو مالا کے مطابق انتشار کی وہ صورت جس میں اشیائے تحت لخت حالت میں تھیں اور عنایتاً دوسرے سے کئے ہوئے تھے سب سے پہلے محبت کی خوشبو سے متاثر ہوئی، اور چونکہ محبت کا اہم ترین وصف مجتمع کرنا ہے اس لیے محبت کے وسیلے ہی سے کائنات ایک منضبط، ایک کی میں داخل گئی۔ اس کے بعد قدامت سے کالی رات اور روشن دن نے جنم لیا۔ آخر آخر میں یورانوس (Uranos) یعنی باپ، پوسٹاس (Postas) یعنی سمندر و درہرتی ماما، یہ سب پیدا ہوئے۔ زمین اور آسمان کے اتصال سے پہلے کیپ Titans کی پیدا ہوئی جو دیو صفت تھے، انھیں میں وہ سائیکلوپ شامل تھے جن کے ماتھے پر نقطہ ایک آنکھ اُبھری ہوتی تھی۔ یورانوس کو بچوں سے نفرت تھی، اُس نے ان میں خفیہ مقامات پر چھپانا شروع کیا تو درہرتی ماما نے بچوں کو باپ کے خلاف کر دیا۔ جنگ ہوئی، جس میں یورانوس زخمی ہوا۔ اُس کے بدن سے لہو کے جو قطرے سمندر پر گرے اُن سے افراد انکی پیدا ہوئی جو حسن و محبت کی دیوی ہے۔ لہو کی دیگر بوندوں سے دیو اور Furias پیدا ہوئیں۔ گویا یورانوس کے لہو سے خیر اور شر دونوں نے جنم لیا۔

اس کے بعد کروئوس (Cronos) آسمان کا بادشاہ بنا۔ اُس کے خاندان میں سب اہم شخص پڑپوتھیس تھا جس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ آسمان سے اتر کر زمین پر آیا۔ یہاں اُس نے چکنی مٹی سے اشیاء بنانے کا شغل اختیار کیا۔ خور سیکھے کہ آسمان اور زمین کو آپس میں مربوط کرنے اور آسانی کرواروں کو زمینی کرداروں سے ہم آہنگ کرنے میں پڑپوتھیس ہی نے سب اہم کردار ادا کیا اور وہ کائنات کے انتشار کو ترتیب اور تنظیم میں بدلتا چلا گیا۔ زمین پر پہلے اُس نے حشرات الارض کو خلق کیا

پھر حیوانات کو، اور آخر میں انسان کو بنایا۔ پھر اُس نے فلک کی بات زمین کے محرم کو بتادی یعنی اُسے آگ اور تہذیب اور فنون سے آشنا کیا اور وہ اُس کا سب سے بڑا محسن قرار پایا۔

اُدھر کروڑوں کو یہ فکر دامن گیر ہوئی، کہیں اُس کے بچے اُس کے خلاف عظیم بغاوت بلند نہ کر دیں۔ سو جیسے ہی اُس کے ہاں کوئی بچہ پیدا ہوتا وہ اُسے نگل جاتا۔ جب زیوس (Zeus) پیدا ہوا تو کروڑوں کی بیوی نے اُسے بچانے کی ٹھانی اُن بچے کے بجائے کپڑے میں ایک پتھر لپیٹ کر کروڑوں کو فے دیا جسے وہ نگل گیا۔ جب زیوس بڑا ہوا نو ماں بیٹے نے مل کر کروڑوں کو کوئی ایسی دوا پلا دی جس سے سارے بچے، جو اب بڑے ہو گئے تھے، اُس کے اندر سے باہر نکلے، انہیں میں ڈیمیٹر (Demeter) ہیرا (Hera) ہیڈز (Hades) اور پوسیدون (Poseidon) شامل تھے۔ ان سب نے کروڑوں کے خلاف اعلان جنگ کر دیا۔ پڑوتھیس نے پہلے تو کروڑوں کا ساتھ دیا مگر پھر وہ اُس کی حمایتوں سے برگشتہ ہو کر زیوس سے جاملتا اور اُسے اپنے قیمتی مشوروں سے نوازنے لگا۔ اس جنگ میں پڑوتھیس ذیابلی کردار ادا کرتا ہے جیسا کرشن مہاراج نے گورو پانڈو کی جنگ میں ادا کیا تھا، مگر فرق یہ تھا کہ پڑوتھیس کے مشوروں میں نفرت کا وہ عنصر نہیں تھا جس سے کرشن دیوتا کے آپدیش عبارت تھے۔ پڑوتھیس کی مدد سے زیوس کامیاب تو ہوا مگر اس کے بعد زیوس اور اُس کے بھائیوں میں جنگ چھڑ جانے کا خطرہ پیدا ہو گیا جسے پڑوتھیس نے اپنی دانش اور حکمت سے دور کر دیا۔ چنانچہ بھائیوں نے کائنات کو آپس میں تقسیم کر لیا۔ زیوس آسمان کا بادشاہ بنا، پوسیدون کو سمندر عطا ہوا اور ہیڈز نے کالے گہراؤ پر قبضہ جما لیا جبکہ زمین اُن تینوں کی مشترکہ ملکیت متصور ہوئی۔

اس دیوتا میں معاشرے کا پورا عکس دکھائی دیتا ہے۔ نفرت اور محبت کے وہ سارے رشتے جس سے یونانی معاشرہ عبارت تھا یونانی دیو مالا میں ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پھر جس طرح یونان نے قبائلی طوائف اسلو کی سے، وپراٹھہ کڑی رستی خود مختاری کی سطح تک رسائی حاصل کی، اور پھر وہاں کے معاشرے میں اشتراک، باہم کی مضبوط روایت وجود میں آگئی بالکل اُسی طرح یونانی دیوتا میں منتشر جزا، جنگ و جدال سے گزر کر بالآخر اشتراک اور بھائی چارے کی نغما پر منتج ہوئے اور کائنات میں نہ صرف ارض و سما کا ایک مضبوط رشتہ ابھر آیا بلکہ دیوتا اور انسان بھی ایک دوسرے کے قریب آکر ایک ہی برادری میں تبدیل ہو گئے۔ مصری دیو مالا میں دیوتا اور انسان ایک دوسرے سے بہت دور ہیں، یعنی جیسے مصری معاشرے میں بادشاہ عوام سے فاصلے پر ہے۔ سیرا اور ہائل کی دیو مالاؤں میں اُن

کا رشتہ آقا اور خادم کا ہے۔ مگر یونانی دیو مال میں پہلی بار انسان اور دیوتا کی برابری کا تصور بھرتا ہے۔ مثلاً پینڈار (Pindar) کی چھٹی نظم میں تو یہاں تک کہا گیا ہے کہ انسان اور دیوتا ایک ہی نفس سے ہیں؛ اور ہومر تک آتے آتے تو صورت بہ ہو گئی کہ دیوتا، عن صرفہ کے اوصاف سے لیس نہ رہے وہ انسانی اوصاف کے حامل بن گئے پھر چونکہ وہ مرنے انھیں یونانی انسان کے اوصاف و دیعت کیے اس لیے ان کے ہاں جذباتیت کے ساتھ ساتھ ریویلی اور متوازن انداز نظر بھی دکھائی دیتا ہے۔ ساری کائنات کو اس کی جملہ سطحوں پر مربوط اور منظم کرنے کا یہ دیو مال کی ابدام انسان کی 'س' وہی سوچ ہی کا نتیجہ تھا جو مشاہدات کے غدر میں یک جہتی اور اتھار کی فضا قائم کرنے میں ایک اہم کردار ادا کر رہی تھی۔

ہندو دیو مال کے مطابق ابتداً تاریک خلا تھا جس میں پانی کے سوا کوئی شے نہیں تھی۔ اس پانی پر سنہری بیجہ تیر رہا تھا۔ "ایک" اس بیجے میں داخل ہوا اور برہم کی صورت میں باہر آ گیا۔ برہم سے مراد رُوح کائنات تھی۔ برہم ہر جگہ موجود تھا اس کی کوئی ایک صورت یا عنصر نہیں تھا وہ حاضر بھی تھا اور غائب بھی اور خالی بھی اور اس نے پوری کائنات کو خلق کیا تھا۔ سب سے پہلے اس نے پر جاتی کو پیدا کیا جس نے مادے کی کائنات اور اس میں سر اور اسر مرد و زن حیوانات و نباتات سب کو جنم دیا۔ بعد ازاں برہم کے اوصاف کی تخصیص ہوئی اور ترشورتی کا تصور ابھرا جس کے تین چہرے تھے۔ درمیانی چہرہ برہم کا تھا جس کے دائیں اور بائیں وشنو، وشنو، وشنو تھے۔ وشنو کے چہرے پر وہ اپنی جگہ قائم رہے زمین کو انسان کے رہن سہن کے قابل بنائے اور تمام اشیاء کو اپنی نظر کی زد پر رکھے۔ حقیقتاً وشنو سورج کی آنکھ کا دوسرا نام تھا۔ جس طرح سورج کی شعاعیں زمین کو منور کرتی ہیں اور اس کے دیدہ بے خواب کی رسائی دور و در تک ہے بالکل اسی طرح وشنو کی نظروں کوئی شے چھپی ہوئی نہیں: اس کے ہاں برہم کی ہی ماوریت یا بے صورتی نہیں وہ زمین اور زمین کے معاملات کو سنوارنے اور تہذیب کو پھیلانے پر مامور دکھائی دیتا ہے اور یوں آدی کے تصور کی گرفت میں پہ آسانی آ سکتا ہے۔ برہم کا دوسرا چہرہ شیو کا ہے۔ شیو میں جنگل کی ساری خوں خواری اور تخلیقی رمائی موجود تھی۔ جنگل جس نے قدیم ہندوستان کو ڈھانپ رکھا تھا۔ پھر جس طرح جنگل اور اس کا معاشرہ ساری بھر میں موت اور زندگی کے دائرے سے گزرتا تھا بالکل اسی طرح شیو بھی پہلے توڑتا پھر جوڑتا تھا؛ پہلے ہر شے کو تباہ و برباد کرتا پھر راکھ میں سے نئی زندگی کو جنم دیتا یہ گویا عام

زندگی کے مشاہدے ہی کا عکس تھا کہ خزاں اور سہری میں بیشتر درخت ٹنڈ ٹنڈ ہو جاتے ہیں اور گھاس جل جاتی ہے، مگر بہار کے آتے ہی شاخیں اور پتے پھر نمودار ہو جاتے ہیں۔ غرض اسی تخلیقی عمل کے باعث شیوہ کے نام کے ساتھ فنون لطیفہ، علم، فضل اور درویشی ایسے مسالک وابستہ ہیں جو انسان کی مادی و دیرینہ زندگی کے بجائے اس کی روحانی اور تخلیقی زندگی کے آثار ہیں۔

شیوہ کے اوصاف میں تخریب اور تعمیر دونوں شامل ہیں۔ تخریب کی قوت کالی دیوی میں اور تعمیر کی قوت اناپورنا اور دوسری دیویوں میں مشتمل ہو کر سامنے آتی ہے۔ دوسری طرف وشنو کا ایک ہی دھبہ ہے اور ہر زمانے میں اس نے اسی دھبہ کا مظاہرہ کیا ہے۔ وہ ہر دور میں پنا کوئی نہ کوئی دھبہ ہی بنا رہتا ہے جو تہذیب کو ایک بلند سطح پر لے آتا ہے۔ کرشن اس کا ایک ایسا ہی اوتار ہے۔ وشنو کی دیوی کا نام لکشمی ہے جو خوش بختی اور حسن کی دیوی ہے، اور جس نے سمندری جھاگ سے جنم لیا تھا۔ ہندو دیو مالا میں ایک بھرے پڑے خاندان کی مکمل تصویر دکھائی دیتی ہے جس طرح ہندو سماج مشترکہ خاندان کی روایت پر استوار ہے بالکل اسی طرح ہندو دیو، لال میں خاندانوں کے سلسلے ملتے ہیں؛ حتیٰ کہ برہمن بھی جو نام رُوپ سے بے نیاز ہے اپنی دیوی سرسوتی کے ساتھ نظر آتا ہے۔ ہندو دیو مالا میں انسانی شکل کے دیوتاؤں کے علاوہ جانور کے رُوپ میں پیدا ہونے والے دیوتاؤں کی بھی کمی نہیں۔ اس سلسلے میں گنیش اور ہنومان کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ مطلب یہ کہ ہندو دیو مالا ایک ایسا مربوط اور منظم مسلم ہے جس میں برہمن کی تجزیہ ویت سے لے کر حیوان کی شکل کے دیوتاؤں کی ارضیت تک کائنات کے سامنے پرت سٹ آئے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ بہ آسانی اخذ ہو سکتا ہے کہ ہندو دیو مال نے کائنات کا ایسا تصور پیش کیا جس میں ہر شے اپنے صحیح مقام پر تھی اور کہیں بھی غدر کی کیفیت موجود نہیں تھی۔ یہ ایک مرتب اور منظم کائنات تھی جس میں تخریب سے لے کر تعمیر تک کے سامنے مراحل کو دیکھا جاسکتا ہے۔

اساطیر کا ایک سلسلہ تو تخلیق کائنات کے واقعے سے متعلق ہے مگر ایک اور سلسلہ زمین و آسمان کے باسیوں کی تباہی اور بربادی کے واقعات پر مشتمل ہے۔ ان کہانیوں کو پڑھیں تو یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ تخریب اور تباہی کا ہر واقعہ دراصل ایک نئی تخلیق کا پیش خیمہ ہے۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے بج کا تخت چھلکا جب تک ٹوٹ پھوٹ نہیں جائے گا اس میں سے پورا باہر نہیں آسکے گا۔ یوں کہہ لیجیے کہ کچھ عرصے کے بعد ہر شے پر زنگ لگ جاتا ہے اور ارتقا کی رتارست پڑ جاتی ہے۔ چنانچہ ایک

تند و تیز تحریر عمل ناگزیر ہو جاتا ہے جس سے شے کی پُرانی چمک لوٹ آتی ہے اور وہ اُسرِ نو تخلیقی طور پر فعال ہو جاتی ہے۔ آساطیر میں پرانے رنگ آلود جہان کو پانی کے علاوہ آگ، وغیرہ کی مدد سے تباہ کرنے کی کہانیاں بھی ملتی ہیں، تاہم پانی سے تباہ کرنے والی کہانیاں زیادہ مشہور ہے۔ پانی کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ وہ ہر شے کو پاک صاف کر دیتا ہے یعنی شے یا فرد پر سے رنگ، کھینکی، فرسودگی، اور گناہ کی غلاظت دھو ڈالتا ہے تاکہ زندگی اُسرِ نو پنا آغاز کر سکے۔ مہاب میں یا ترا کا ایک اہم مقصد بھی یہی ہے کہ روح کو پاک صاف کیا جائے تاکہ وہ رفعت اُٹھا ہو سکے۔ یہ سائیت میں "بہتسمہ" کی روایت بھی جسم کو پاک صاف کرنے کے عمل ہی سے متعلق ہے۔ اسی طرح رنگا انسان کا مقصد بھی یہی ہے کہ باپ زحل جائیں اور فرد دوبارہ تخلیقی طور پر فعال ہو جائے۔ لہذا طوفان کی اسطور بظاہر تو تباہی اور بربادی کا منظر پیش کرتی ہے لیکن باطن حیاتِ نو کی خوش خبری سناتی ہے۔ پانی سے تباہی کی اولیں اسطور سمیریا میں ملی ہے۔ نینوا کی اسطور نے اس سے بہت کچھ اُحد کیا ہے۔ یونانی آساطیر میں بھی طوفان کی کہانی سمیریا ہی کی کہانی سے متاثر ملتی ہے۔

سمیریا کی اسطور کے مطابق دیوتاؤں نے فیصلہ کیا کہ نئی نوع انسان کو ملیا میٹ کرنے کے لیے پانی کا استعمال کیا جائے۔ مگر ان میں سے ایک دیوتا، جس کا نام ان کی (Enke) تھا، انسان کی تباہی پر راضی نہ ہوا۔ اُس نے سپار (Sippar) کے بادشاہ زایوسودرا (Ziusudra) کو ہدایت کی کہ وہ ایک کشتی بنالے۔ طوفان سات دن اور سات راتیں جاری رہا۔ زایوسودرا کی کشتی بچ گئی۔ آخر میں اُس نے آنو اور ایل کے آگے سجدہ کیا، انھوں نے اُسے دیوتا کا مرتبہ بخش دیا اور یوں وہ نباتات کا رکھوالہ اور نئی نوع انسان کا "بچ" قرار پایا۔ سمیریا کی اس اسطور میں زیادہ تفصیل نہیں ملتی مگر مرکزی خیال سلاست ہے کہ نئی طوفانوں نے زایوسودرا کو تخلیقی طور پر فعال کر دیا جس سے نسلِ انسانی کا نیا سلسلہ شروع ہوا۔

سمیریا کی اسطور کے مقابلے میں نینوا کی اسطور زیادہ مفصل ہے جو طوفان اور اُس کے کرداروں کا پورا تناظر پیش کرتی ہے۔ اس اسطور کے مطابق ایک بار زحل جا میس نے اپنے ایک بزرگ، اتیشٹم سے پوچھا کہ قدیم زمانے میں آبی طوفان کیسے آیا تھا اور اُس میں کیا ہوا تھا۔ اتیشٹم نے بتایا کہ جب شہر شوری پک بہت پُرانا ہو گیا تو دیوتاؤں نے فیصلہ کیا کہ ایک آبی طوفان لایا جائے تاکہ یہ شہر تباہ ہو (دفعہ ۱۱) کہ اسطور میں تباہی کے لیے کھینکی اور فرسودگی کو وجہ قرار دیا گیا ہے اور یہ بات

بے حد خیال انگیز ہے)؛ مگر دیوتا یہ بھی نہیں چاہتے تھے کہ زندگی کلیہً فنا ہو جائے؛ وہ تو کھس اڑنا ہی
 رفتار کو تیز تر کرنے کے خواہاں تھے۔ چنانچہ اتنا ہشتم سے کہا گیا کہ وہ ایک کشتی تیار کرے اُس میں ہر
 شے کا بیج محفوظ کرے اور جب طوفان آئے تو کشتی کے کواڑ بند کر لے، یعنی خود ایک ”بیج“ میں منتقل
 ہو جائے جسے طوفان چھانٹنا پھٹکتا پھرے جب تک کہ اُس پر سے کہنگی فرسودگی اڈ رنگ کا غلیظ چھلکا
 اتر نہ جائے، تاکہ وہ پھر سے پھلنے پھولنے کے قابل ہو سکے، اسطور کے مطابق یہ طوفان سات دن
 اور سات راتیں جاری رہا۔ جب تباہی رگ گئی تو اتنا ہشتم نے کھڑکی کھولی اور دیکھا کہ تمام
 انسان گیلی مٹی میں تبدیل ہو گئے تھے۔ آخر میں ہی آکشتی میں سوار ہوا۔ اُس نے اتنا ہشتم اور اُس کی
 بیوی کو اپنے سامنے دورانہ ہونے کو کہا۔ تب اُس نے اُنھیں اشیر باد دی اور کہا کہ وہ دونوں دیوتا
 ہو جائیں۔ فیذا کی اس اسطور کا لب لباب بھی یہی ہے کہ تحریک، تعمیر کا پیش خیمہ ہے، تاہم یہ تعمیر
 تقدیر کا سنات کا واقعہ نہیں تھا۔۔۔۔۔ یہ زندگی کی تجدید تھی جو ارتقا کے لیے ناگزیر ہے۔

یونان میں صورتِ حال یہ تھی کہ دیوتاؤں اور انسانوں کا درمیانی فاصلہ بڑی تیزی سے گھٹ
 رہا تھا۔ ایک طرف دیوتاؤں کا خاندان اولمپس کی چوٹی پر رہتا تھا اور دوسری طرف انسانی خاندان تھا
 جو زمین پر گزراوقات کرتا تھا۔ اول اول ان دونوں خاندانوں کو، ایک دوسرے کے قریب لائے کا
 اہم کام پر متعین تھا۔ انجام دیا جو دوسرے دیوتاؤں کی طرح سنگ دل اور مغرور نہیں تھا؛ اُسے
 انسان کا محسن اور محافظ قرار دینا چاہیے۔ بعد ازاں زیوس بھی انسان میں دلچسپی لینے لگا اور یوں
 دیوتا بلند یوں سے اتر کر انسان کے معاملات میں بڑی باقاعدگی سے دخل اندازی کرنے لگے۔
 شروع شروع میں دیوتا اور انسان (آسمان اور زمین) میں خاصا بُعد تھا؛ ان میں خاصیت کے شواہد بھی
 ملتے ہیں؛ مثلاً زیوس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ نسلِ انسانی سے کچھ زیادہ خوش نہیں تھا اُس لیے
 ایک بار اُس نے فیصد کیا کہ اس بد بخت نسل کو صفحہ ہستی ہی سے مٹا دیا جائے اور اس کی جگہ ایک
 بہتر اور خوب تر نسل کو وجود میں لایا جائے!

راؤس نے تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ انسان چار ادوار میں سے گزر چکا ہے۔ پہلا دور
 سنہری زمانہ (ست جگ) تھا جب سارے دکھ ایک مرتبان (یعنی پنڈو صندوق) میں بند پڑے تھے۔ یہ وہ
 زمانہ تھا جب عورت ابھی بید نہیں ہوئی تھی (یہ مرتبان کہیں عورت ہی کا علامتی روپ تو نہیں تھا)۔ اسے
 بارغ بہشت کا دور بھی کہا جاسکتا ہے جس میں آدمی ”ایک“ کی صورت میں موجود تھا۔ اُس وقت یہ

خوش ہاش اور دکھوں سے نا آشنا تھا۔ اس کے بعد دوسرا دور آیا جس میں انسان بچوں کی طرح شرارتیں اور حرکتیں کرنے لگا (یہ دور حقیقتاً تجسس کا دور تھا اور انسان کی فاضل قوت کے چھلک جانے کا منظر پیش کر رہا تھا)۔ تیسرے دور میں انسان ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہو گئے اور اپنے ہی ہاتھوں بٹا ہونے لگے۔ پھر ایک ایسا دور آیا جس میں سارے رشتے ناتے تیزی سے ٹوٹنے لگے۔ باپ اور بیٹے میں ناقابلِ عبور فینچ پیدا ہو گئی وعدے کا خچ کی چوڑیوں کی طرح کرج کرج ہو گئے درجہ حرارت کی عزت افزائی ہونے لگی سرزدروں نے کام کرنا چھوڑ دیا اور کھیت ویران ہو گئے۔ نفسا نفسی کے اس زمانے میں زیوس آسمان سے اتر کر زمین پر آیا یہ دیکھنے کے لیے کہ انسان کس حال میں ہے! وہ اسے دیکھ کر پہلے مایوس ہوا پھر برہم۔ تب اس نے فیصلہ کیا کہ نسلِ انسانی کو غارت کر دے جس نے فتنہ فساد پھیرا کر گناہ کی غلامت سے ہر شے کو داغ دار کر دیا تھا۔ چنانچہ اس نے دیوتاؤں کی کونسل طسب کی اور بتایا کہ اس نے انسان کو غارت کرنے کا فیصلہ کر لیا ہے۔ دیوتاؤں نے اس کی ہاں میں ہاں ملائی کہ اُن میں سے ہر کسی کو اپنا منصب عزیز تھا اُن کی شخصیتیں زیوس کی تابع مہمل بن چکی تھیں۔

تب ہواؤں کو حکم ملا کہ وہ بادلوں کو جمع کریں۔ آسمان سے برکھا اترتی، اور پورا یونان اس کی زد پر آ گیا۔ پرتو تھمس کو زیوس کے ارادے کا علم تھا وہ انسان کی مکمل تباہی برگز نہیں چاہتا تھا۔ چنانچہ اس نے اپنے بیٹے سے کہا کہ وہ ایک صندوق بنائے اس میں خورد و نوش کی اشیاء جمع کرے اور اپنی بیوی کو ساتھ لے کر اس میں چھپ جائے۔ طوفان، زلزلہ اور زلزلے جاری رہا صندوق بہتے بہتے پرناکس پہاڑ کی اس چوٹی پر جا پہنچا جو طوفان میں سلامت رہی اور یوں زندگی کی ابتدا از سر نو ممکن ہوئی۔ آبی طوفان کی یہ کہانی سمیرا اور نینو کی کہانیوں ہی کے سلسلے کی ایک کڑی ہے کہ اس میں بھی آبی طوفان نے نسلِ انسانی کو مکمل طور پر تباہ کرنے کے بجائے محض اس پر سے کینگی اور غلامت اتاری تاکہ یہ دوبارہ پھل پھل سکے۔ یہ کہنا بھی غلط نہیں کہ طوفان نے نسل کو دوبارہ "ایک" میں تبدیل کر دیا اور "ایک" کسی نئی شے سے لیس ہو کر خود کو دوبارہ منقسم کرنے کے قابل ہو گیا۔

واضح رہے کہ سمیرا کی داستان میں آنو اور ان مل نے نیوا کی داستان میں ای آئے یونان کی داستان میں پرتو تھمس نے اور ہندو دیومالا میں دشمنوں نے آبی طوفان سے زبردست بچ نکلنے والے جوئے کو آشیر باد دی۔ دیوتا کے ہاتھ کا یہ لیس دراصل انسان کے بطون میں سوئے ہوئے تخلیقی جذبے کے بیدار ہونے کی بشارت تھی۔ چنانچہ اس لیس نے انسان کو بکھراؤ کی حالت سے باہر نکال کر مجتمع کیا اور انسان ایک

نئے سفر پر روانہ ہونے کے لیے تیار ہو گیا۔

اساطیر کا تیسرا بڑا سلسلہ 'زرعی معاشرے کے دو اہم مشاہدات کا نتیجہ تھا۔ مثلاً قدیم انسان دیکھتا کہ بہار میں شگوفے کھلتے، گرمی میں پھل تیار ہوتا اور خزاں میں پتے پیسے پڑ جاتے اور زوئیدگی علق ہو جاتی۔ پھر بہار دوبارہ آتی، درخت شگوفے پھوٹتے اور درختوں میں زندگی کی نئی لہر دوڑنے لگتی۔ دوسرا مشاہدہ یہ تھا کہ جب کاشت کا موسم آتا تو کسان زمین کو تیار کر کے بیج کو اُس کے نیچے دبا دیتا اور کچھ ہی دنوں کے بعد یہ بیج ایک پودے کی صورت میں زمین سے برآمد ہو جاتا۔ ان مشاہدات نے زرعی معاشرے کے انسان کو یہ احساس دلایا کہ موت تو محض ماندگی کا وقفہ ہے، اس لیے موت کے بعد خود انسان بھی از سر نو زندگی کا آغاز کرتا ہے۔ گویا قدیم انسان ہر شے کی وجہ جو زندگی تلاش کرنے پر مائل تھا اُس کا یہ عمل منطقی یا سائنسی نہیں، دہی تھا۔ لہذا انسان پر یہ بات مشکف ہوئی کہ ہر سال موسم سرما میں زوئیدگی کا دیوتا، زمین میں چلا جاتا ہے (یعنی خرجاتا ہے)؛ مگر موسم بہار میں دوبارہ زندہ ہو جاتا ہے۔ جب وہ خرجاتا ہے تو سارے عالم پر مُردنی چھا جاتی ہے۔ جرنڈ، پرنڈ، پونسے اور انسان سب منسلک ہو جاتے ہیں، پھر جب دیوتا دوبارہ زندہ ہو جاتا ہے تو زمین کی ہر شے انگڑائی لے کر بیدار ہو جاتی ہے۔ گویا زندگی اور موت نیز خزاں اور بہار کا سارا زندگی ڈراما، ایک وقت آسانی بھی ہے اور زمینی بھی، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ زندگی ڈراما، دراصل آسانی ڈرامے ہی کا عکس ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو قدیم انسان نے 'تغییرات اور حادثات کے عقب میں ایک تنظیم اور ترتیب دریافت کر کے' کائنات کو اس کی وہ یک جہتی اور اکائی نوآبادی جو موت اور خزاں سے پیدا ہونے والے انتشار کی کیفیت نے اُس سے چھین لی تھی۔

سمیریائی افسوس میں دیو موزی، زوئیدگی کا دیوتا تھا جو فصل کے کٹ جانے کے بعد (یعنی بیج میں منسلک ہو کر) زمین کے نیچے چلا جاتا۔ جب زمین سے اگلی فصل برآمد ہوتی تو وہ بھی طلوع ہو جاتا۔ افسوس کے مطابق دیو موزی کو زمین کے نیچے قید کر دیا جاتا اور عن ناد یوی (جو ٹکاتی قوت کی علامت تھی) زمین کے اندر تر کر دیو موزی کو حیات عطا کرتی سمیریائی قدیم ترین اساطیر پر کریمر (Kramer) نے جو کام کیا ہے اُس کے مطابق، نگلی تختیوں میں عنانا کے زیر زمین جانے کی وجہ بیان نہیں ہوئی، لفظ یہ کہا گیا ہے کہ جب وہ زمین کے نیچے اُترتی تو سات دروازوں کے درہان متی (Noti) نے اُسے روکا۔ پھر یوں ہوا کہ عنانا دیوی کو گزرتے ہوئے ہر دروازے پر اپنے لباس کا کوئی نہ کوئی حصہ اتارنا

پڑا حتیٰ کہ ساتویں دروازے میں سے گزرنے کے بعد دوبالکل برہنہ ہو گئی (نور کیجیے کہ سربپ نر کی روایت کتنی پرانی ہے!) اور جب وہ زمین کے اندر اتر آئی تو سات جڑوں نے اُس پر موت کی آنکھ مرکوز کر دی اور وہ ایک لاش میں تبدیل ہو گئی مگر اُن کی "دیوتا نے اُسے دوبارہ زندہ کر دیا۔ بعد ازاں وہ زمین میں سے باہر آئی تو تاحرے کے مطابق اُسے کسی اور کو اپنی قربانی کے لیے پیش کرنا تھا۔ دیکھیں بات یہ ہے کہ اُس نے اپنے شوہر دیو موزی کو اس نیک کام کے لیے چُنا اور اپنی جگہ اُسے زیرِ زمین بھیج دیا۔ بائبل کی اسطور میں دیو موزی کی جگہ تموز ے لیتا ہے اور عتنا کی جگہ اعشطار دیوی۔ اب کہانی یوں بنتی ہے کہ تموز زمین کے نیچے قید ہو جاتا ہے تو زمین کے اوپر بربادی پھیل جاتی ہے، زرخیر ختم ہو جاتی ہے اور نسل کشی کا سلسلہ رک جاتا ہے۔ اعشطار دیوی، تموز کو لانے کے لیے زیرِ زمین جاتی ہے مگر وہ سربپ ٹیز کے عمل سے نہیں گزرتی (جو ایک، عبا سے اپنی شخصیت کی نفی کرے کے حراف ہے) وہ جارحانہ رویے کا مظاہرہ کرتی ہے جو بائبل کے باشندوں کی رواجی جارحیت کا خلا شہوت ہے۔ چنانچہ بائبل کی وہ نظم جس میں یہ کہانی بیان ہوئی ہے واقعے کو کچھ یوں پیش کرتی ہے کہ دروازے کے سامنے پہنچ کر اعشطار دیوی نے کڑک کر کہا۔

اے درہان! دروازہ کھول دے
کھول دے دروازہ تاکہ میں داخل ہو سکوں!
اور تو نے دروازہ نہ کھولا تو میں اے تیز زبوں کی
میں اس کی کٹھنی کو ٹکڑے ٹکڑے کر دوں گی
میں دروازے کو اکھاڑ بھیج دوں گی
خروں کو جگا دوں گی اور وہ خروں کو کھاجائیں گے!

اعشطار دیوی کے اس جارحانہ رویے سے خیال معا کالی دیوی کی طرف منتقل ہوتا ہے کیونکہ کالی بھی دراصل تخریب اور جارحیت کی دیوی ہے۔

تموز اور اعشطار کی یہی کہانی فریجیا میں اتمس (Atis) اور سبیلہ (Cybele) کی صورت میں ملتی ہے۔ اس کہانی میں اتمس زمین کے شمار پر حکومت کرتا ہے بلکہ وہ خود شریا اناج ہے۔ اُسے "کنا ہوا گندم کا خوشہ" کے لقب سے بھی پکارا گیا ہے۔ فریزر کے حیل کے مطابق اتمس کی پُر اکام زندگی ہوت اور وہی گندم کے اُس پودے کے مماثل تھی جسے وراثی رخی کر دیتی ہو وام نکل جاتا۔ مگر وہ کاشت کے وقت بھر باہر آ جاتا۔

روسیہ کی دیوتا کی موت اور حیات تو کا قصہ مصر کی دیو مال میں اوسیرس اور آنکس کی کہانی میں ملتا ہے۔ اوسیرس کی کہانی کے کئی پہلو قابل غور ہیں۔ مثلاً اپنے ظالم بھائی سیتھ (Seth) پر اوسیرس کی فتح اس بات کا اعلان تھا کہ مصر کے دونوں حصے ایک طویل قسطنطنیہ کے بعد ہاتھ خریک جاں ہو گئے تھے، گویا کثرت نے وحدت کی صورت اختیار کر لی تھی۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ تموز کی طرح اوسیرس بھی ایک ایسا دیوتا تھا جو نباتات کی موت کے ساتھ خود بھی مر جاتا اور جب نباتات کا دوبارہ ظہور ہوتا تو وہ بھی دوبارہ پیدا ہو جاتا۔ تیسرا پہلو یہ ہے کہ اوسیرس زمین کے نیچے کے تاریک جہاں کا بے تاج بادشاہ تھا اور مردوں پر حکومت کرتا تھا۔ یوں وہ انسان کی اس زندگی سے بھی متعلق تھا جو موت کے بعد شروع ہوتی ہے۔

یونان میں زیر زمین جانے والے دیوتا کی کہانی میں کچھ تبدیلی نظر آتی ہے۔ باقی کہانیوں میں تو دیوتا زمین کے نیچے قید ہو جاتا ہے اور دیوی (یعنی اس کی شہنشاہی) اُسے رہائی دلاتی ہے مگر یونانی دیو ماں میں ڈائیونائکس کی ماں کو زمین کے نیچے قید کیا جاتا ہے اور ڈائیونائکس اُسے پہچانے کے لیے پاتال میں اترتا ہے۔ وہاں کو واپس لاتا ہے اور پھر اوسیرس کی چوٹی پر چلا جاتا ہے۔ گویا فریبجیا بائل اور مصر وغیرہ کی اساطیر میں ”شکتی“ خود فعاں ہے اور فرد کو پہچانتی ہے یعنی لاشعور کی وہی قوت اُسے راستہ دکھاتی ہے جبکہ یونان میں فرد خود اپنی ”شکتی“ کو تلاش کرتا ہے اور جب اُسے حاصل کر لیتا ہے تو اوسیرس کی بلندیوں پر پہنچ جاتا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ فرق معمولی نوعیت کا نہیں۔ باقی ممالک کی تہذیبوں میں فرد تاریخ مہمل تھا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہاں فرد ابھی وجود ہی میں نہیں آیا تھا؛ لیکن یونان میں فرد کا اپنی ”شکتی“ کو تلاش کرنا اس امر کی طرف واضح اشارہ ہے کہ وہاں کی دیو مال کی دھند کے اندر انفرادیت کا ایک چھوٹا سا دیا لٹھلٹھانے لگا تھا۔ اس قرار غنائے کے پہل کر سارے یونان میں آگہی کی روشنی کو تیز کرنا تھا جس میں تہذیب و کھائی دینے لگتے ہیں، تعلقات قائم ہوتے ہیں اور تجربے اور منطق کی مدد سے وجود کو پہچاننے کی سعی کا آغاز ہو جاتا ہے۔

اساطیر کے پورے نظام کا جائزہ لیا جائے تو اس میں کئی سطحوں پر کائنات کو ”اکائی“ کے طور پر محسوس کرنے کے شواہد ملیں گے۔ مثلاً مذہب الارواح کے زور میں قوت، کرج کرج ہو کر جانوروں، پتھروں اور خشک دریاؤں، پہاڑوں اور اُن سے وابستہ جنوں، بھوتوں اور ڈائنوں میں منقسم ہو گئی تھی، اور وحدت کے بجائے کثرت کا مظاہرہ کر رہی تھی (اس زور میں انسان قوت کی ان قاشوں کی خوشنودی حاصل

کرنے کے لیے ان کی پوجا کرتا یا ایسے برہوت دیتا تھا تو ہم کی ساری روایت بھی اسی دور میں پران چڑھی تھی۔ مگر آساطیر کے دور میں یہ تمام متفرق قوتیں یہ قوت کی قوتیں نہ صرف ایک ہی دعا کے میں پروٹی گئیں بلکہ یہ دعا کا (ایک ہار کی سورت میں) ایک بڑی قوت کے گلے میں پڑا ہوا بھی دکھائی دینے لگا۔ گویا آساطیر میں ایک کائناتی ریاست کا تصور ابھرا جس کا سربراہ ایک بڑا دیوتا تھا۔ پھر اُس دیوتا کے زیرِ تحکم مختلف دیوتا اور دیویاں تھیں اور ہر ایک کے سپرد فطرت کا کوئی نہ کوئی عنصر تھا بلکہ اُن میں سے بعض کو تو زمین کے بڑے بڑے ٹکڑے اس طرح بخش دیے گئے تھے جیسے بادشاہ خوش ہو کر اپنے درباریوں کو جاگیریں عطا کر دیتے تھے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ آساطیر میں قوت کی تقسیم کچھ اس طور ہوئی ہے کہ چھوٹی چھوٹی قوتیں (مثلاً علاقائی دیویاں اور بدرو میں وغیرہ) بھی بڑی قوت کے ساتھ منسلک ہوئی ہیں اور اُن کی آزاد حیثیت باقی نہیں رہی۔ آساطیر میں سب سے بڑی قوت یہ آسمان پر متکین ہے اُسے آسمانی قوت کہہ دیجیے۔ مصر میں اُس نے خود کو سورج کی آنکھ سے منسلک کیا اور رُخ دیوتا میں مرکوز ہو گئی۔ ہندوستان میں برہم آسمان کی بے نام اور بے صورت قوت کا مظہر تھا اور برہم کے ذریعے سورج کی آنکھ بن کر زمین و اہلِ زمین پر حکمرانی کرتا تھا۔ سیریا میں آسمان کی حکومت آنو کے سپرد تھی جو آسمان کے بدستے ہوئے مزاج کا مظہر تھا، یعنی کبھی تو وہ آسمان کی طرح مہربان اور کبھی نامہربان ہو جاتا۔ یونان میں زیوس آسمانی قوت کا مالک تھا بلکہ خود آسمانی قوت تھا۔ گویا آساطیر میں آسمان سے اتھارٹی (Authority) کا تصور وابستہ تھا اور زمین پر بھی جس کسی کو اتھارٹی حاصل ہوتی (مثلاً باپ لاکھن یا بادشاہ وغیرہ) اُس کے روئے میں بڑے دیوتا کے وجود کو فوراً پہچان لیا جاتا۔ یہ بات مصر میں بطور خاص نمایاں تھی جہاں فرعون کو دیوتا قرار دیا گیا تھا۔ یوں قوت کے حوالے سے زمین اور آسمان میں ربط پیدا ہوا۔ آسمان پر دیوتا کی قوت تھی جس کے آگے تسلیم ختم کرنا ضروری تھا اور زمین پر بادشاہ کی قوت تھی جس کے تابع ہونا ضروری تھا۔ چنانچہ یہ خیال کہ بادشاہ زمین پر خدا کا نمائندہ ہے آساطیر کے زمانے کے بعد بھی ایک طویل مدت تک خاصا مضبوط رہا۔

قوت کا دوسرا روپ بارانی طوفانوں میں منکھل ہو کر سامنے آیا۔ سیریا میں بارانی طوفان کے دیوتا کا نام ان لیل تھا جس کے بارے میں ہیری فریک فورٹ وغیرہ نے لکھا ہے کہ طوفان میں جو قوت اور شدت پنہاں تھی وہی توان لیل دیوتا تھا۔ گویا حکومت آنو کی تھی مگر جس قوت سے وہ حکمرانی کرتا تھا اُس کا نام ان لیل تھا۔ اسی طرح ہندوستان کی دیوالا میں حکومت برہم کی تھی اور ساری

کائنات میں اسی کے نام کا سکہ چلتا تھا، مگر جن قوتوں کی مدد سے وہ حکومت کرتا تھا ان میں سے ایک کا نام ہشتوتھا جو بنیادی طور پر بارانی طوفان کا دیوتا تھا کہ وہ اپنے گوندوں سے زمین کو بار بار مس کرتا تھا۔ اس کے پاسیوں کو برہم کی قوت کا احساس دلاتا تھا۔ یوہن میں آسمانی دیوتا زیوس تھا جس کی حکمرانی پوری کائنات پر تھی، لیکن اس کی شکتی بھی زیادہ تر تائیٹنوں (یعنی طوفان کے دیوتا) کے ذریعے خود کو ظاہر کرتی تھی۔ عام حالات میں طوفان کی یہ قوت خیر کا اعلانیہ تھی لیکن اس کے بطون میں ایک انوکھی وحشت اور تشدد تھا جو کبھی کبھی خیر کے لہادوں کو پھاڑ کر درشن دیتا اور پھر زندگی کے بجائے ادھیر کر رکھ دیتا۔

قوت کا تیسرا روپ پانی تھا جو زمین پر تھا؛ مگر خود اس کے بھی دو روپ تھے یعنی میٹھا پانی اور کھاری پانی۔ چونکہ انسان کو زندہ رہنے کے لیے نیز فصلیں اگانے کے لیے میٹھا پانی درکار تھا اس لیے اُس نے میٹھے پانی اور اس سے وابستہ دیوتا (یادیوی) کو خیر کا نمائندہ قرار دیا؛ مگر کھاری پانی سے وابستہ دیوی کو شر سے متعلق کر دیا۔ میریا میں پانی کے دیوتا کا نام ”ان کی“ تھا مگر درحقیقت وہ میٹھے پانی کا دیوتا تھا جبکہ کھاری پانی کے ساتھ سندری بنا تیا مت کا نام وابستہ تھا جسے مردک نے چرخی کیا۔ پانی میں جو گہرائی اور سوئی سوئی کی کیفیت ہے اُس کے باعث پانی اور پانی سے وابستہ دیوتا یا دیوی بھی عقل اور دانش کا نمائندہ قرار پائی۔ پانی کا اصل منصب تخلیق کاری ہے جس کے بغیر فصلیں اور پودے اور جان دار زندہ نہیں رہ سکتے، اور پانی ہی سے زندگی نمودار ہوتی ہے۔ چنانچہ تخلیق کائنات کے بارے میں جو کہانیاں ہم تک پہنچی ہیں ان سب میں یہ بات بڑے التزام کے ساتھ بیان ہوئی ہے کہ شروع شروع میں پانی تھا پھر پانی سے زندگی نے جنم لیا۔

اب تصور کچھ یوں بنتی ہے کہ اوپر آسمانی دیوتا ہے جس کی کنسل میں ایک وزیر بارانی طوفان کا بھی ہے جو زمین کو آسمان کی قوت سے آشنا کرتا ہے یعنی فلک کی آ زمین کو بتا دیتا ہے۔ پھر اُس وزیر کا ایک ایجنٹ بھی ہے جو پانی کا دیوتا ہے اور پانی کی مدد سے زمین کی روئیدگی کو برقرار رکھتا ہے۔ یہ ساری کہانی مزید سٹ کر یہ صورت اختیار کرتی ہے کہ قحط سالی کے دوران میں زمین کے باسی آسمان کی وسیع و بے کنار امداد و امداد قوت کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھتے، اُس کے آگے دست بے دُعا ہوتے کہ کوئی چھینٹ پڑے۔ پھر اُن کی قسمت اگر یاوری کرتی (یعنی آسمان کا دیوتا اگر مہرباں ہو جاتا) تو برکھا کے تیز زمین میں پھوٹت ہو جاتے اور تشدد سب زمین میٹھے پانی سے سیراب ہو جاتی اور اس سیرابی کے ساتھ ہی

زمین کے ہاں بھی جی اٹھتے۔ یوں دیکھیے تو آساطیر نے زندگی یا زندگی کے سارے ذرا سے کوئی مٹی اُڑا آسانی تو توں کی ایک چھوٹی سی تمثیل کے ذریعے دریافت کر کے، کائنات کو نہ صرف ایک خاندان بلکہ ایک ریاست میں تبدیل کر دیا جس میں آسمان (یعنی بادشاہ)، ہی زمین (یعنی رعایا) کے لیے اُن دا تھا اور جس کی ذرا سی بے نیازی بھی زمین اور اہل زمین کو بہ آسانی تباہ کر سکتی تھی۔

تاہم آساطیری نظام نے معاشرتی اکائی کے تصور ہی کو پیش نہیں کیا، اس نے کائنات کے جملہ مظاہر کو بھی ایک تمثیل میں منکشف کر دیا۔ آج کے انسان کی طرح قدیم انسان کے سامنے بھی کائنات ایک "آسرا" کی طرح ہمہ وقت موجود تھی اور وہ اس آسرا کی کنہ تک پہنچنے کا متنی تھا، مگر وہ آج کے سائنسی تجزیاتی اور منطقی رویے کے بجائے کشف ذات کے تخلیقی عمل سے مستفادہ کرنے پر زیادہ مائل تھا۔ سو کشف ذات کا یہ عمل ہی آساطیر کی تخلیق پر منتج ہوا۔ اس طرح فرخ خواب دیکھتا ہے، بالکل اُسی طرح معاشرہ بھی خواب دیکھتا ہے۔ یہ خواب کبھی مثبت ہوتا ہے، اور کبھی منحل، یعنی کبھی ایک مثالی معاشرے کا اور کبھی ایک برتر نسل کی حکومت کا، اور کبھی یہ خواب جنتِ گمشدہ کا بھی ہوتا ہے۔ تاہم قدیم زمانے میں اس خواب نے خود کو آساطیری میں منکشف کیا اور دیوتاؤں کی کہانیوں میں کائنات کے آسرا پر سے پردہ اٹھایا۔ بنیادی طور پر سوچ کا یہ انداز تو یہی تھا، نیز یہ فلکشن کے عقیقی دیا رکی حیثیت رکھتا تھا۔

(دائرے اور گلیں)

حوالہ جات

- (1) S. H. Hook, *Middle Eastern Mythology*, p.23
- (2) Herbert J. Muller, *Freedom in the Ancient World*, p.40
- (3) W. H. D. Rouse, *Gods, Heroes and Men*, p.5
- (4) Kramer, *From the Tablets of Sumer* Colorado, 1956
- (5) Henn Frank Fort etc., *Before Philosophy*, p.153

کلچر ہیرو کی کہانی

اساطیر میں کلچر ہیرو کی اہمیت قریب قریب وہی ہے جو ٹوٹم قبیلے میں ٹوٹم کی ہوتی ہے۔ ٹوٹم قبیلہ ٹوٹم کو اپنا جڈا بجد سمجھتا ہے۔ ٹوٹم ایک رکھوالے کی طرح قبیلے کے جان و مال کی حفاظت کرتا ہے۔ دوسرے نفلوں میں ٹوٹم قبیلہ اپنے ٹوٹم سے قوت حاصل کر کے زمانے کے شعیب و فرار کا مقابلہ کرتا ہے۔ یوں دیکھا جائے تو ٹوٹم پورے قبیلے یا متعدد قبیلوں میں جوڑنے والی ایک طاقت ہے۔ ٹوٹم ہی کی طرح کلچر ہیرو بھی اپنے مخصوص معاشرتی دائرے سے متعلق ہوتا ہے؛ مگر ٹوٹم کے برعکس وہ اپنے معاشرے کی بہبود و بقا کے لیے آب حیات یا امر و سے کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ علاوہ ازیں ٹوٹم ایک تجریدی قوت ہے جو کبھی ماضی کے وحند لکول میں موجود تھی؛ اب وہ ایک محافظ لیکن مخفی رُوح کی طرح اپنے علاقائی منظر کے وسیع سے پورے قبیلے کی حفاظت کرتا ہے جبکہ کلچر ہیرو گوشت پوست کا لباس زیب تن کیے اپنے معاشرتی دائرے کے اندر موجود بھی ہوتا ہے اُداس کی حفاظت کرنے کے علاوہ اس کے لیے لازوال قوت کے خرائٹن کی تلاش بھی کرتا ہے۔ گویا کلچر ہیرو میں انسانی اوصاف موجود ہوتے ہیں؛ مگر وہ انسانی اوصاف کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔

سوسن لینکر نے لکھا ہے:

وہ (کلچر ہیرو) نصف دیوتا اور نصف دیوکش ہے۔ وہ اکثر دیو شریک سے چھوٹا بیٹا ہوتا ہے لیکن اپنے احمق بھائیوں میں سب سے چالاک اور اونچے درجے کے خاندان میں پیدا ہوتا ہے لیکن باوجود اسے اغوا کر لیا جاتا ہے یا دبا کر بھٹک دیا جاتا ہے جہاں اسے کوئی بچا لیتا ہے یا وہ بچپن ہی میں کسی طلسم میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ طسمانی کہانی کے کردار کے برعکس اس کے جملہ اعمال 'قید بند' سے رہتی پسند پر ہی شروع ہوتے ہیں اور پھر وہ ہی نوع انساں کو فیض پہنچائے لگتا ہے۔ وہ انسانوں کو 'مگ' عدالتہ اور کھیل عطا کرتا ہے۔ انھیں ذرا محنت، جہاں ساری اور شاید زبان تک سکھاتا ہے۔ وہ آرض کو بناتا، سورج کو تلاش کرتا ہے پھر اسے آسمان میں لٹکا دیتا ہے اور

بارش اور ہوا کو اپنے تابع کر لیتا ہے۔

طلمس کہانی کے ہیرو کے عکس کچھ ہیرو انفرادیت کا نہیں اجتماعیت کا علم بردار ہے۔ یہ کوئی ایسی افسانوی مخلوق نہیں جو ایک کہانی میں تو ابھرے مگر اس کے بعد کسی اور کہانی میں اس کا ہم شکل تک نظر نہ آئے۔ کچھ ہیرو نام اور جگہ کی تبدیلیوں کے باوجود بنیادی طور پر یکساں اوصاف کا حامل ہوتا ہے۔ یونگ کا خیال ہے کہ ہم عام انسانوں کے اندر ”فوق البشر“ کی تلاش کرتے ہیں یعنی ایک ایسی سچی کی جو نصف انسان اور نصف دیوتا ہے اور جو ان کے ایسے خیالات، صورتوں یا قوتوں کی علامت ہے جو روح کو اپنی گرفت میں لے کر تبدیل کر دیتی ہیں۔ نفسیات کے نقطہ نظر سے یہ قوتیں اجتماعی لاشعور کے آرکی ٹائپل عناصر ہیں اور انسان کا ایسا قدیم ورثہ ہیں جو اس پر اسی طرح پھلاور ہوتا ہے جس طرح آفتاب کی روشنی یا ہوا۔ چنانچہ اس ورثے سے پیار کر کے انسان اُس شے سے پیار کرتا ہے جو سب انسانوں میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔ یوں انسان اُس پر اسرار قوت سے ہم رشتہ ہو جاتا ہے جو کل کا ایک حصہ ہونے کے احساس سے جنم لیتی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو ٹوٹم کی طرح کچھ ہیرو کا جنم بھی منطقی سوچ کا نہیں وہی سوچ کا کرشمہ نظر آئے گا کیونکہ اس کا تعلق روزمرہ کی عام زندگی کے پس پشت وقت کے اندر بہت دور تک اتری ہوئی اُس انسانی زندگی سے ہے جو انسان کے ذہن سے تو محو ہو چکی ہے لیکن آرکی ٹائپل تصورات کی صورت میں تاحال اُسی طرح موجود ہے۔

غیب بات یہ ہے کہ کچھ ہیرو ایک طرف اجتماعی لاشعور میں انسان کی خواہی کا شمر ہے یعنی جب پورا معاشرہ ایک تخلیقی رویہ میں پہ کر نسل کے گودام سے تازہ قوت حاصل کرنے کے لیے پلتا ہے تو اُمحالہ اس قوت کی حامل شخصیت (یعنی کچھ ہیرو) سے متعارف ہوتا ہے؛ اور دوسری طرف خود کچھ ہیرو جب نئی نوع نسل کو فیض پہنچانے کے لیے ہم جوئی میں مبتلا ہوتا ہے تو اُسے بھی ایک بے نام و نشان تاریک اور مصائب اور حوادث سے اُٹے ہوئے جہان میں اُترنا پڑتا ہے تاکہ وہاں سے وہ سب حیات لاسکے جو انسانوں کے لیے ایک بیش بہا نعمت ہے۔ چنانچہ کچھ ہیرو اکثر و بیشتر ایک ہی بنیادی پٹرن کے مطابق سرگرم عمل ہوتے ہیں اور ان کے پیش نظر مقصد بھی ایک سے ہوتے ہیں۔ مثلاً سیریا کے ہیرو جلیجا میس کو لہجے جب اُس کا رفیق کار اُنکیدو مر گیا تو جلیجا میس کو یہ فکر دامن گیر ہوئی کہ میں اُس کا انجام بھی ویسا ہی نہ ہو۔ موت کا یہ سانحہ بظاہر تو اُنکیدو سے متعلق تھا لیکن دراصل اس کا تعلق موت کے اُس کر بناک تجربے سے تھا جس سے ہر انسان کو زود یا دیر گزرنا پڑتا ہے۔

تبدیل کی ترقی کے ساتھ ساتھ قدیم انسان کو اپنی صدیوں کا عرفان تو حاصل ہو گیا تھا اور اُسے اپنے اشرف المخلوقات ہونے کا پورا یقین بھی تھا لیکن ساتھ ہی وہ اس کرناک صورت حال سے بہت دکھی بھی تھا کہ آدمی آخر کار خاک میں مل کر خاک ہو جاتا ہے۔ چنانچہ موت کو شکست دے کر زندہ جاوید ہو جانے کی خواہش تمام انسانوں کی مشترک خواہش تھی جس کی سیرابی کے لیے ہر فوق البشر کو تک و دو کرنا پڑتی تھی۔ یہی کچھ جلیجا میث نے بھی کیا۔ اُسے علم تھا کہ اُس کا بزرگ اتنا پشتم ہی وہ واحد انسان ہے جو لافانی ہو چکا ہے (ایسا لگتا ہے جیسے اس کہانی میں اتنا پشتم کو بھی نوٹم قبیلے کے جد امجد کا منصب حاصل تھا اور وہ بھی نوٹم ہی کی طرح زندہ جاوید تھا) چنانچہ اُس نے اپنے اُس بزرگ کو تلاش کرنے کا ارادہ کیا اور ایک طویل سفر پر روانہ ہو گیا۔ بظاہر تو یہ سفر باہر کی طرف تھا لیکن نفسیاتی طور پر دیکھا جائے تو اس کا رخ اندر کی طرف تھا۔ لہذا اپنے اس سفر کے دوران میں جلیجا میث جن رُکاؤں سے خارج کی دنیا میں نبرد آزما ہوا وہ دراصل اُس کے اندر کی رُکاؤں میں تھیں۔ اپنے سفر کے ابتدائی مراحل میں وہ کوہ، شتک جا پہنچتا ہے اور پھر آفتاب کی شاہراہ کے ساتھ ساتھ چلنے لگتا ہے۔ بازو کوں تک گھپ اندھیرے میں سفر کرنے کے بعد بالآخر وہ ٹمس (سورج دیوتا) کے پاس پہنچ جاتا ہے۔ ٹمس اُسے اُس کے ارادے سے باز رکھنے کی کوشش کرتے ہوئے کہتا ہے

جلیجا میث! تم کہاں مارے مارے پھر رہے ہو جس (بدی) زندگی کی تمہیں تلاش ہے! ابھی نہیں ملے گی!

لیکن جلیجا میث پاسپاں عقل کو خاطر میں لانے والا نہیں وہ اپنا سفر جاری رکھتے ہوئے بات آخر موت کے پانیوں والے سمندر تک جا پہنچتا ہے۔ وہاں اُس کی ملاقات غرشاناہاں سے ہوتی ہے جو کسی زمانے میں اتنا پشتم کی کشتی کا مدح تھا (دیکھیے جلیجا میث اسی راستے پر سفر کر رہا تھا جس پر اتنا پشتم نے سفر کیا تھا)۔ وہ غرشاناہاں سے درخواست کرتا ہے کہ وہ اُسے پار لے جائے۔ غرشاناہاں اُس کی درخواست کو شرف قبولیت بخشے ہوئے جنگل سے ایک سوئیں پتواریں بنا لاتا ہے۔ سمندر کے اس سفر کے دوران میں اُسے یہ ساری پتواریں استعمال کرنا ہیں کیونکہ جو پتوار اُس سمندر کے پانی سے ایک بار چھو جائے وہ اس قدر رہریلی ہو جاتی ہے کہ اُسے دوبارہ استعمال کرنا خطرے سے خالی نہیں۔ گویا اس سمندر کا پانی بجائے خود موت ہے۔ قصہ مختصر یہ کہ جلیجا میث تمام رُکاؤں کو عبور کر کے، آخر کار اتنا پشتم کے حضور جا پہنچتا ہے اور اُس سے بتائے دوام کا راز معلوم

کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر اتنا ہشتم نہایت ملائمت سے اُسے بتاتا ہے کہ دیوتاؤں نے انسانی ہونے کا حق صرف اپنے لیے محفوظ کر رکھا ہے اور بنی نوع انسان کی قسمت میں موت لکھ دی ہے۔ اتنا ہشتم یہ بھی کہتا ہے کہ انسان کو تویند سے بھی مفر نہیں پھر وہ موت کی نیند سے کیونکر محفوظ رہ سکتا ہے! اُس کی صاف اور کھری باتیں سن کر، چلچامیش مایوس ہو جاتا ہے اور یا دلِ خواستہ واپس جانے کی نیاری کرنے لگتا ہے۔ اتنا ہشتم اُسے بتاتا ہے کہ ایک پودے میں یہ خاصیت ہے کہ وہ بوڑھے کو جوانی عطا کر دیتا ہے، مگر اُس کے لیے چلچامیش کو سمندر کی تہ میں اُڑنا ہوگا (یعنی اپنی ذات کی گہرائی میں جا ہوگا)۔ چلچامیش سمندر کی تہ سے ”نسخہ شباب“ حاصل کر لیتا ہے مگر اُس کی بد قسمتی کہ واپسی کے سفر میں جب وہ ایک تالاب کے کنارے نہانے کے لیے رکتا ہے تو ایک ناگ پودے کو اٹھا لے جاتا ہے (گویا پودا دوبارہ سمندر کی تہ میں پہنچ جاتا ہے) اور کہانی کے انجام میں چلچامیش سمندر کے کنارے بیٹھا آہ و بکا میں مصروف دکھائی دیتا ہے۔

یہ کہانی یقیناً اُلنے کے ڈمرے میں شامل ہے مگر انسانی زندگی بجائے خود ایک اُلیمہ ہے کیونکہ اپنی ساری تہذیبی ترقی سائنسی فتوحات اور بے مثال صلاحیتوں کے باوجود انسان کو آخر کار خاک ہو جاتا ہے۔ چلچامیش کی اہمیت کی دو وجوہات ہیں: ایک یہ کہ اُس نے لافانی ہونے کی خواہش کی اور یوں وہ سب انسانوں کی اس بنیادی خواہش کا ترجمان بن گیا، دوسری یہ کہ اُس نے حیاتِ ابدی کے حصول کے لیے بڑے بڑے مصائب کا سامنا کر کے ایک ایسی مثال پیش کر دی جو خدا ہر انسان کے سامنے رہے گی کہ وہ چاہے تو دیوتاؤں یا فوق الفطرت ہستیوں کی طرح بڑے معجزانہ طریق سے پہاڑوں اور سمندروں، دیوؤں اور بد روحوں، ناگوں اور دیگر ہیئتِ ناک جانوروں پر غالب آسکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں لافانی ہونے کی خواہش اور نکر لینے کی آرزو اُس ”ہستی“ کی نشان دہی کرتی ہے جو ہر انسان میں ایک مخفی قوت کے طور پر موجود ہے۔ اگر یہ قوت موجود نہ ہوتی تو انسان دوسرے جانوروں کے مقابلے میں کم زور ہونے کے باعث کبھی اُس مقام تک نہ پہنچ سکتا جو اُسے آج حاصل ہے۔

چلچامیش کی طرح حیاتِ تھ بھی ایک فوق البشر ہے۔ وہ بیک وقت فانی انسان بھی ہے اور فوق الفطرت ہستی بھی۔ اپنی اس حیثیت میں کہ وہ پہاڑوں کو پھینک جاتا ہے اور بوڑھے سمندر سے ریت کا ایک ڈنڈ نکال کر اُس سے پوری ارض کو تشکیل دیتا اور پھر اُسے سمندر پر تیراتا

ہے، نیز مغربی ہوا، اُس کے باپ کے روپ میں اور چاند کی بیٹی اُس کی ماں کے روپ میں سامنے آتی ہے، وہ یقیناً ایک دیوتا کے روپ میں نظر آتا ہے؛ مگر ساتھ ہی یہ بات بھی ہے کہ اُسے موسم سرما میں بھوک کے کچھو کے محسوس ہوتے ہیں، درشہد کی کتھی اُسے کاٹ کھاتی ہے اور جانوروں پر اُس کا جادو ناکام ہو جاتا ہے۔ وہ شرارتیں کرتا، اعلیٰ مذاق سے لطف آندہ اور دوسروں سے حسد کرتا ہے۔ یہ تمام باتیں اُسے دیوتا کے بلند مقام سے نیچے اتار کر آدمی کی سطح پر لے آتی ہیں۔ چنانچہ، ساطیر کے بعض ماہرین نے اُسے کلچر ہیرو کہہ کر پکارا ہے۔ یہی حال پولینیسیہ کے کلچر ہیرو، مایوٹائی کا ہے جس میں بیک وقت ایک مسخرے، شریر لڑکے اور دیوتا کی صفت یک جا نظر آتی ہیں۔ ہندو دیو مالامی کرشن کی حیثیت بھی کلچر ہیرو کی ہے۔ وہ ایک طرف جماعت پر گویوں کے ساتھ رنگ رلیاں مٹاتا ہے، اُن سے کھنٹے کر کھا جاتا ہے اور اُن سے عملی مذاق بھی کرتا ہے؛ اور دوسری طرف مہابھارت میں بھگوت گیتا کے ذریعے بلند اور ارفع خیالات کا اظہار بھی کرتا ہے، نیز اُس کی شگفتگی کسی صورت بھی کسی دیوتا کی شگفتگی سے کم نہیں۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ طلسماتی یا دوسری کہانیوں میں تو ہیرو کو عام زندگی کے مصائب اور کرداروں سے ہیرو آزما ہونا پڑتا ہے (طلسماتی کہانیوں میں ابھرنے والے جنوں کے سنگ کاٹ دیے جائیں اور پریوں کے پرتو دیے جائیں تو نیچے سے انسان ہی برآمد ہوں گے)؛ لیکن کلچر ہیرو عموماً صرف طرے؛ مثلاً ہونپنی، جو فان، سیلاب وغیرہ سے بھی متصادم ہوتا ہے اور ساری فطرت کو زیرِ پالانے کی کوشش کرتا ہے (اپنے لیے نہیں، بلکہ نوبہ انسان کے لیے)۔ کیسپ مل نے لکھا ہے۔

ہیرو، عام دنیا سے ایک غیر آرمی تیر کی دنیا میں چلا جاتا ہے جہاں وہ بڑی خوفناک قوتوں پر غالب آتا ہے۔ تب وہ اس پر اسرار مہم سے اسکی شگفتگی حاصل کر کے ٹوٹا ہے جو بنی نوبہ انسان کے لیے خیر اور برکت کا پیغام ہے۔

اس سلسلے میں جے سن کی کہانی کو لیجیے جس میں جے سن ایک کلچر ہیرو کے طور پر ابھرا ہے اور اُن گنت مصائب سے گزرنے کے بعد بنی نوبہ انسان کے لیے سنہری اون حاصل کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ دراصل اُس کی تمام تر مہمات کا رخ اندر ہی کی طرف ہے جہاں وہ نسل کے قدیم ترین تجربات سے قوت حاصل کرتا ہے۔ یوں دیکھیے تو کلچر ہیرو کا منصب بنی نوبہ انسان کو اُس کے ماضی سے منسلک کرنا بھی قرار پا سکتا ہے۔

کچھر ہیرود کے منصب اور طریق کا۔ کو واضح کرنے کے لیے مزید دو مثالیں ضروری ہیں۔ ایک مثال ہیرا کلیس کی ہے اور دوسری اوڈیسس کی۔ قابل غور بات یہ ہے کہ ان سب کہانیوں میں انسان ہی کو مرکزی حیثیت ملی ہے، حتیٰ کہ خود دیوتا بھی جب آسمان سے زمین پر اترتے ہیں تو اکثر و بیشتر انسان ہی کے لباس میں سرگرم عمل دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً ہیرا کلیس کا قصہ پیچھے جو ریوس کا بیٹا تھا۔ ایک روایتی کچھر ہیرود کی طرح ہیرا کلیس کو پیدا ہوتے ہی ہیرا کے حسد کا سامنا کرنا پڑا۔ ہیرا نے اسے مارنے کے لیے دو ٹانگ بھیجے ہیرا کلیس نے انھیں کچل دیا۔ وہ جوتا ہوا تو اس نے گنہ کی دیوی کو دھتکارا اور نیکی کی دو شیزہ کو اپنایا اور اپنی ساری زندگی عظیم کارناموں کے لیے وقف کر دی۔ گویا ہیرا کلیس نے عیش اور آرام پر انسان کی فلاح و بہبود کے مقدس کام کو ترجیح دی۔ کہانی کے مطابق اس نے اس یوانگی کے تحت جو ہیرا نے اس پر نازل کی تھی اپنے بچوں کو مار دیا؛ مگر پھر جب وہ ہوش میں آیا تو اس کے ضمیر نے اسے بچوں کے لگائے اور اس نے اپنے گنہ کا کفارہ ادا کرنے کے لیے خود اذیتی کے بارہ مراحل میں سے خود کو گزارا۔ یہ مراحل اس کے اپنے معاشرے کی فلاح و بہبود کے لیے ناگزیر بھی تھے؛ جس کا مطلب یہ ہے کہ ہیرا کلیس دراصل اپنی ذات کو معاشرے کے لیے وقف کر رہا تھا۔ اس سلسلے میں اس نے شیزہ ٹانگ، سور، دوشی پرندوں، کریمٹ کے نیل، خوں خوار گھوڑیوں اور خونی کتے کو جس جواں غردی سے چڑتیا کیا یہ ایک خاصی طویل دستاں ہے؛ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ایک عام زرعی معاشرے کو جن زمینی آفات کا سامنا کرنا پڑتا ہے ان میں جنگلی جانور سرفہرست ہیں۔ ہیرا کلیس ایک رکھوالے کی طرح اپنے زرعی معاشرے کو آفاتِ زمینی سے بچانے پر مامور نظر آتا ہے۔ اس کی ایک مشقت ایسی بھی ہے جو اسے رکھوالے کے منصب سے اوپر اٹھا کر ایک مہم جو کے مقام پر لے آتی ہے اور یہی دراصل کچھر ہیرود کا سب سے بڑا منصب ہے۔ اس کا سنہری سیبوں کے حصول کے لیے مہم پر روانہ ہونا، سنہری دن کے لیے جس کی مہم جوئی ہی کا ہم پلہ قرار پاتا ہے۔ اس مہم کے دوران میں ہیرا کلیس کو بہت سے مصائب سے گزرنا پڑا۔ ایک جگہ ایسی بھی گئی جہاں پڑو تھیس چٹان کے ساتھ جکڑا کھڑا تھا۔ اس نے اسے آزاد کیا اور زیوس سے درخواست کی کہ وہ اس پر رحم فرمائے۔ پڑو تھیس نے خوش ہو کر ہیرا کلیس کو مشورہ دیا کہ وہ اس کے بھائی اٹلس کے پاس جائے جو سنہری سیبوں کے بارے میں جانتا تھا۔ اب اٹلس کا حال دیکھیے کہ اسے ایک عجیب و غریب فرض سونپا گیا تھا یعنی وہ اپنے

شانوں پر آکاش کو اٹھائے کھڑا تھا۔ جب ہیرا کلیس اُس کے پاس پہنچا تو ٹلس نے اُس سے کہا
 بھائی! میں خود تمہیں سہری سیب مائے دینا ہوں، لیکن تم ذرا اس آکاش کو کچھ دیر کے لیے
 اپنے شانوں پر اٹھا لو!

اُس نے تعمیل پر رش و میں آکاش کو اپنے شانوں پر رکھ لیا، دراصل سہری سیب لے آیا وہ خوش تھا کہ
 اُسے کچھ وقفے کے لیے آکاش کے بوجھ سے نجات مل گئی تھی۔ اب اُس نے چاہا کہ ہیرا کلیس کچھ
 دیر اور یہ بوجھ اٹھائے رکھے، مگر ہیرا کلیس بھی بڑا کانیاں تھا۔ اُس نے کہا:

بھائی جان! میں تمہارے لیے یہ بوجھ اٹھائے کو تیار ہوں، مگر اس مشقت کا عادی
 نہیں ہوں۔ اس لیے تم ذرا اسے قہر مونا کہ میں اپنا شانہ سہلانوں اُس کے بعد اسے
 دوبارہ اٹھانوں گا!

راؤس نے یہ کہانی بیان کرتے ہوئے تبسم زیر لب کے ساتھ لکھا ہے کہ جب اٹلس نے دوبارہ یہ
 بوجھ اٹھا لیا تو ہیرا کلیس نے اُس کا شکریہ ادا کیا، سیب اٹھائے اور چلتا ہوا۔ یہ تو معلوم نہیں کہ جواب
 میں اٹلس نے اُسے کن معذرت سے نواز مگر آسمان بھی تک گرا نہیں، اس لیے قیاس کہتا ہے کہ
 اٹلس اپنا فرض درجہ احسن پورا کر رہا ہے۔ اس کہانی کے کردار ہیرا کلیس نے بھی روایتی کلچر ہیرا کی
 طرح، یعنی نوع انسان کے فائدے کے لیے ہم جوئی کا منصب سنبھالا ہے؛ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ
 اب انسان اور دیوتا کا فاصلہ کچھ اور بھی کم ہو گیا ہے، اور انسان اور دیوتا ایک ہی سطح پر نظر آنے لگے
 ہیں۔ گویا یہ مذہب اور رواج کی تخت لخت دنیا سے ایک وسیع اور جڑی ہوئی دنیا کی طرف انسان کی وہ
 جست ہے جو مزاجاً وہی نوعیت کی ہے کہ جوڑنا اور مربوط کرنا اس کا مقصد نہیں مقصد ہے۔

دوسری کہانی اوڈیسس کی ہے۔ اُس نے اپنی خوب صورت بیوی پینی لوپ کو اور اس کی دوسری
 ایک طویل سفر پر روانہ ہو گیا۔ بظاہر اس سفر کا کوئی مقصد نہیں تھا مگر یہ انسان کی مہم جوئی کا اعدادیہ تھا
 اس لیے اس کا مقصد بھی یوں متعین ہو گا کہ رک جانے سے انسان کے افکار کو رنگ لگ جاتا ہے
 در زمین دوبارہ اسے اپنے آغوش میں سمیٹیتی ہے؛ لہذا انسان سفر اختیار کرتا ہے مبادا کہ اُس کی
 صلاحیتیں نکل نہ ہو جائیں۔ دیے بھی ہر انسان کے اندر ایک Lotus Eater موجود ہے جو ڈوڈیا
 مدیر اُس پر غائب آنے کی کوشش کرتا ہے؛ اس لیے ضروری ٹھہرتا ہے کہ انسان خود کو ”سو جانے“
 کے عمل سے بچائے رکھے۔ اوڈیسس کی ساری مہم جوئی دراصل ”غیر“ ہی کے خلاف تھی۔ مثلاً طوفان

نے اوڈیسس اور اُس کے ساتھیوں کو ایک پُر اسرار جزیرے میں لاپیچہ کا جہاں بعد از دوپہر سناٹے والی ایک کیفیت سدا مستط رہتی۔ وہاں کے لوگوں نے انھیں لوٹس لا کر دیا جس کا دمف تھا کہ جو کوئی اُسے کھا لیتا اُس میں حرکت کرنے کی صلاحیت ختم ہو جاتی اور وہ چاہتا کہ بس لوٹس ہی کھا تا چلا جائے اور ایک شیریں سی غنودگی میں ڈوبا ہے۔ اوڈیسس نے خطرے کو بھانپ لیا اور اپنے ساتھیوں کو جزیرے سے نکال لے گیا۔ پھر سفر کے دوران میں اوڈیسس اور اُس کے ساتھی ایک ایسے جزیرے پر جا اترے جہاں ایک جاؤد گرنی کا راج تھا جس نے جزیرے کے سائے جانوروں سے اُن کی تندی اور خوں خراہی چھین کر انھیں بے اثر کر دیا تھا۔ یہ بھی گویا لوٹس کھلا کر جانوروں کو غنودگی کے سپر کر دینے کا عمل تھا۔ اُس جاؤد گرنی نے اوڈیسس کے ساتھیوں کو دعوت کھلائی جس کے فوراً بعد وہ سوزوں کے گلے میں تبدیل ہو گئے (یعنی اُن کی ذہنی چمک دمک اور مبہم جُوتی کا میلان ختم ہو گیا) مگر اس موقع پر بھی اوڈیسس نے انھیں بچا لیا اور وہ دوبارہ انسان کی جُون میں آ گئے۔ اسی طرح جب اوڈیسس اور اُس کے ساتھی سائرُن کے جزیرے کے قریب پہنچے تو اُن پر اُن جاؤد گرنیوں کی آواز غالب آنے لگی جو پرندوں کی طرح تھیں۔ اُن کا نغمہ اتنا شیریں اور بھر انگیز تھا کہ اُسے سنتے ہی مسافروں کی توتہ ارادی مغلوب ہو جاتی اور وہ جزیرے میں اتر کر گانے والی جاؤد گرنیوں کے گرد ایک دائرہ بنا کر بیٹھ جاتے اور بیٹھے ہی رہتے حتیٰ کہ اُن کے جسم کھلا جاتے اور پھر شوکھ کر پُڑھو جاتے۔ اوڈیسس کو اس بات کا علم تھا لہذا جزیرے کے قریب آتے ہی اُس نے اپنے ساتھیوں کے کانوں کو موسم سے بند کر دیا تاکہ انھیں ”نغمہ“ سنائی ہی نہ دے اور یوں وہ انھیں اس بار بھی بچا لے گیا۔ پھر کیجیے کہ اوڈیسس کی کہانی میں لوٹس دعوت یا نغمہ ایک ہی شے کے مختلف نام ہیں۔ وہ شے جس کا کام نیند نازل کرنا ہے تاکہ انسان کی ساری شخصیت ہی مغلوب ہو کر رہ جائے گویا اوڈیسس کی مبہم ”نیند“ کے خداف ہے جو افراد ہی کو نہیں اقوام کو بھی اپنی لپیٹ میں لیتی ہے۔ یوں دیکھیے تو اوڈیسس کی حیثیت ایک کلچر ہیرو کی ہے کہ اُس نے انسان کو بے عملی کی حالت میں مبتلا ہو جانے سے بار بار روکا اور وہ اپنے پیچھے آنے والوں کے لیے ایک خوب صورت مثال چھوڑ گیا۔

انسانی معاشرے میں کلچر ہیرو کی روایت ایک ایسے دور میں پروان چڑھی جب خود انسان ایک طویل سوارہ خرمی میں مبتلا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب برف چٹھیں بار قطب شمالی کی طرف

مراجعت کر چکی تھی جس کے نتیجے میں ایک طرف یورپ میں گھنے جنگل نمودار ہو گئے تھے (اور یوں
بارانی طوفانوں نے یورپ کو کثرتِ مطلق بنا لیا تھا) اور دوسری طرف افریشیا کے سرسبز و شاداب میدان پادش
کے کم ہو جانے کے باعث بڑے بڑے صحراؤں میں تبدیل ہو گئے تھے۔ ماکھوں برس سے افریشیا ایک
سرسبز و شاداب خطۂ زمیں تھا جو انسان کے لیے جنت کی حیثیت رکھتا تھا، مگر پھر یکا یک موسم
خشک ہونے لگا اور تہذیبِ آفتاب میں زمین اس قدر چھلنے لگی کہ بعض اوقات انسان کو داکھونٹ
پانی یا مٹھی بھرا تاج کے لیے سینکڑوں کوس کا سفر کرنا پڑتا۔ چنانچہ آوارہ خرابی کا ایک طویل دور
آیا اور انسان اپنے ریوڑوں کی معیت میں گھس کے قطعوں یا آبِ شیریں کے چشموں کی تلاش
میں مارا مارا پھرنے لگا۔ اس آوارہ خرابی کے دوران میں جب جسم و جاں کا رشتہ برقرار رکھنے کے
لیے بعض انتہائی نازک مراحل آتے تو انسان کو موت کے جہڑوں سے بچنے اور اپنے قبیلے کو
بچانے کے لیے مہم جوئی میں بھی مبتلا ہونا پڑتا۔ خیال تو یہ ہے کہ کلچر ہیرد کی نمود انسان کی
اس مہم جوئی کی افسانوی تصویر تھی؛ مگر کلچر ہیرد کی اہمیت محض افسانوی یا تصویری نہیں کیونکہ بظاہر
کلچر ہیرد ہر کی دنیا میں سرگرم عمل ہوتا ہے اور آلام و مصائب پر غالب آکر قبیلے کے لیے مروجہ
آبِ حیات سنہری دُن یا سنہری سیب حاصل کرتا ہے؛ لیکن دراصل وہ اپنی ذات کے اندر غوامِسی
کرتا ہے اور بہت سی نفسیاتی اور جلی رُکاوٹوں کو عبور کر کے نسل کے اُس گودام تک رسائی پانے میں
کامیاب ہوتا ہے جس میں پوری نسل کی خفی قوت محفوظ پڑی ہے جس طرح بیج کے سخت چھلکے کے
اندراُس کا مغز اور مغز کے اندر رُوئیدگی کا سارا جوہر موجود ہے بالکل اُسی طرح فرد کی ذات میں
وہ ازول قوت موجود ہے جس کے متحرک ہونے پر خود فرد اور اُس کی وساطت سے پرے سے شرے
کی قلبی ماہیت ہو جاتی ہے اور وہ از سر نو تازہ دم ہو کر مصروفِ عمل ہو جاتا ہے۔ گویا کلچر ہیرد خارجی
سطح پر تو اپنے زمانے کی مہم جوئی کے میدان کی عدست تھا مگر داخلی سطح پر ایک حیاتِ نو کا محرک تھا۔
تاہم اُس کا یہ عمل انسانوں کو منتشر ہونے پر نہیں منسلک اور مربوط ہونے پر آمادہ کرتا تھا اس لیے
بحیثیتِ مجموعی وہی سوج کے تالچ تھا۔

(۲)

اُس طر میں کلچر ہیرد کی اہمیت کو پوری طرح اُجاگر کرنے کے لیے نہایت ضروری ہے کہ
اس تصور سازی کے میدان کا بھی تجزیہ کیا جائے۔ چنانچہ سب سے پہلے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اسطور کیا

انسان کے رجحانِ نقل کی پیداوار ہے۔ اس سوال کا جواب فوری طور پر ”ہاں“ یا ”نہیں“ میں نہیں دیا جاسکتا۔ ابتداً اس سلسلے میں بعض شواہد بے حد دلچسپ اور خیال انگیز ہیں۔ مثلاً ایک طویل جزر و مد کے بعد قدیم انسانی معاشرے کا جو ڈھانچا آخر آخر میں نمودار ہوا، اُس کے بالکل متوازی اُسی زمانے میں اُسطور کا ایک پورا نظام بھی متشکل ہو گیا۔ سوچنے کی بات ہے کیا یہ اُسطور کا نظام خود زود تھا یا اس کی تشکیل میں انسان کے اُس رجحانِ نقل نے حصہ یا تھا جو فن میں سعیِ تخلیقِ کثر کی صورت میں سامنے آتا ہے؟ قیاس غالب ہے کہ جس طرح بچہ جو کچھ صبح سے شام تک دیکھتا ہے اور پھر اُس کو اپنے کھیل کا موضوع بناتا ہے بالکل اُسی طرح انسان نے اپنی معاشرتی زندگی کے جس نظام کو مادی انگہ سے دیکھا، اُسے اپنے تخیل کی نگاہ سے ایک نیا روپ عطا کر دیا۔ مادی انگہ گوشت پوست اور پٹنوں کے گارے کی حقیقی زندگی کو دیکھتی ہے مگر تخیل کی آنکھ اُسے ایک لطیف سی دھند میں چھپا دیتی ہے یا جواب میں لپیٹ دیتی ہے۔۔۔ یوں کہ اُس کی کڑنگی اور سپاٹ پن ایک عجیب سی پُراسرار لہر سے دھنکتے لگتا ہے۔ قدیم انسان کے ہاں مادی زندگی کے جملہ مراحل اُسا طیر کے اندر اُسی طرح متعکس نظر آتے ہیں جس طرح گھریلو زندگی کے مختلف شعبوں کے کھیل میں نمودار ہو جاتے ہیں، مگر اس فرق کے ساتھ کہ بچوں کے کھیل یا خوب شیرازہ بے سمت اور کن پھٹا ہوتا ہے اور فنی ترتیب سے آشنا نہیں ہوتا جبکہ اُسطور اور اُس کے بعد فن کے مظاہر میں مادی زندگی کی عکاسی ایک فنی ضابطے کے تابع ہو کر تخلیق پر منتج ہو جاتی ہے، یعنی اُس میں پُراسراریت اور خواب کی سی کیفیت تو بچوں کے کھیل یا بالوں کے جاگرت کے سپنوں کے مشابہ ہے لیکن تخلیقی عمل اُسے ایک فنی صورت بھی تشویش کر دیتا ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا معاشرتی زندگی اور اُس کے ہر جزو مد نے اُسطور کے متوازی ایک نظام کو وجود میں آنے کی تحریک ہمیشہ دی ہے۔ مثلاً جب انسان جنگل کا باسی تھا اُس کے تخیل کی پرداز افوق الفطرت ہستیوں یعنی جنوں اور بھوتوں کی تخلیق ہی کی حد تک تھی جن کی زد بہت محدود تھی؛ وہ زیادہ سے زیادہ کسی ایک درخت غار چٹان پہاڑ یا درختوں کے جھنڈ سے متعلق ہوتی تھیں شاید اس لیے کہ جنگل کی زندگی کے اُس دور میں خود انسان بھی جسم و جاں کا رشتہ برقرار رکھنے کے لیے چھوٹے چھوٹے گروہوں میں بیٹا ہوا تھا اور کسی چھنر، جھنڈ یا غار ہی میں سر چھپانے پر مجبور تھا۔ پھر جب اُس نے موسمی تبدیلیوں کی وجہ سے جنگل کو وداع کہی تو اُسے ایک طویل سفر

پر نکلتا پڑا اور ہم جُولی اُس کی عادتِ ثانیہ بن گئی۔ مہمت ہمیشہ کسی ایک رہبر یا سرغنے کی قیادت میں کامیاب ہوتی ہیں لہذا ایک انتہائی توانا، عقل مند، تجربہ کار اور باوقار سرغنے کا تصور ابھرا جو اُس طیر میں کلچر ہیرو کے رُوپ میں نظر آتا ہے۔ اس طویل آوارہ خرابی کے زمانے میں انسان نے بہت کچھ سیکھا مثلاً کھیتی باڑی کیسے کرنی چاہیے اور آگ پر کیسے قابو پانا چاہیے، اینٹیں اور کوئلے کیسے بنتے ہیں اور دھات کو پتھرا کر اوزار کس طرح تیار ہوتے ہیں اور پھر گھر کیسے بنتا ہے اور گھوڑوں، گدھوں، اونٹوں، بھیڑوں اور بکریوں کو کس طرح مطیع کیا جاتا ہے، اُس طرح کے مطابق انسان کو یہ بشر پر تو مستحکم غلط کیا۔ ذی زندگی میں ضرورت ان سب ایجادات اور دریافتوں کی ماں تھی کیونکہ انسان کو اپنی طویل آوارہ خرابی کے دوران میں مناسب ماحول رکھ کر جگہ جگہ ڈکنا پڑتا تھا، یعنی جہاں کوئی بڑا دریا، نخلستان یا سرسبز شاداب قطعہ دکھائی دیتا وہ ڈک کر اُس سے فیض پانے کی کوشش کرتا۔ پھر آہستہ آہستہ اُس نے آوارہ گردی کے بجائے ایک جگہ ڈک کر کھیتی باڑی شروع کر دی اور یوں بڑے بڑے دریاؤں کے کناروں پر زرعی معاشرے وجود میں آ گئے۔ اُس طرح سازی کے میلان نے اس نئی صورتِ حال سے گہرے اثرات قبول کرتے ہوئے کہانیوں کو یوں متقلب کیا کہ اب ان میں نہ صرف دیوتاؤں کے گھرانے ابھرا آئے سے زمین اور آسمان میں دو طرفہ آمد و رفت کا آغاز ہوا بلکہ آخر آخر میں انسان اور دیوتا ایک ہی برادری میں شامل دکھائی دینے لگے۔ اُس طیر پر اعتبار کریں تو ماننا پڑے گا کہ دیوتاؤں کی تخلیق پہلے ہوئی، اور انسان کی بعد میں، یہی وجہ ہے کہ اُس طیر میں دیوتاؤں کے کارناموں کے بعد ہی کلچر ہیرو کے کارناموں کا ذکر ملتا ہے۔ مگر اصل زندگی میں کلچر ہیرو پہلے وجود میں آئے اور دیوتاؤں کی تخلیق بعد میں ہوئی، یعنی جب کلچر ہیرو کو بے پناہ مصائب اور تکلیف دہ مہمت کا سامنا کرنا پڑا تو اُس نے اپنی وہی سوچ کے تحت ذات کی قوتوں سے بار بار مدد طلب کی۔ جنگل کی زندگی میں اُسے یہ قوتیں "مے نا" کے رُوپ میں دکھائی دی تھیں، مگر نئی زندگی کی پیچیدگیوں کے پیش نظر ذات کی یہ قوتیں دیوتاؤں کے ایک حالتِ ورگھرانے کی صورت میں ابھرا آئیں۔ لہذا اگر نظر مٹا دے میں انسان کی مادی زندگی کے ارتقا کے پیش نظر کلچر ہیرو کا ذکر پہلے کیا گیا ہے اور دیوتاؤں کا بعد میں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اُس طرح سازی کا عمل بجائے خود انسان کے زرخیز تخیل کی پیداوار تھا اور اس میں مادی زندگی کی کہانی متقلب ہو کر ایک اور ہی

منظر دکھا رہی تھی۔

ابتداً اسطور سے مراد وہ کہانی تھی، رسم (Ritual) کی ادائی کے دوران میں جس کا پورا کیا جاتا تھا اور جو گویا کسی دیوتا کے کارناموں کو بیان کرتی تھی، مگر یورپ والوں نے چونکہ دیوتاؤں کی ان کہانیوں کو ماننے سے بار بار انکار کیا جو مجیزہ العقول واقعات لبریز تھیں، اس لیے اسطور کے بارے میں یہ خیال عام ہو گیا کہ اس سے مراد انہونی کہانی ہے۔ ایک ایسی کہانی جس کا مقصد سادہ لوح لوگوں کو دھوکا دینا ہے۔ مگر انیسویں اور بیسویں صدی میں اس پر جو کام ہوا ہے اس سے اسطور کو آسانی سے مسترد کر دینے کا رویہ ایک بڑی حد تک مائل ہو گیا ہے بلکہ اسے عقل و خرد کے منافی ایک جتناقی سوچ قرار دینے کا میلان بھی اب ختم ہونے کو ہے۔ تاہم یہاں تک آتے آتے تقریباً سترہ سو برس لگے ہیں۔ مثلاً ۱۸۸۵ء میں میکس ملر (Max Muller) کا ایک مضمون شائع ہوا جس میں اس نے اسطور کو ایک سانی مغالطے کا نتیجہ قرار دیا۔ یہ وہ دن تھے جب۔ طینی اور سکرٹ کو ایک ہی زبان کی دو شاخیں قرار دینے کا نظریہ عام ہو گیا تھا اور اہل نظر پُر امید تھے کہ ان دونوں زبانوں کے تقابلی مطالعے سے دیوتاؤں کی تخلیق کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔ چنانچہ میکس ملر نے 'اساطیر کے تقابلی مطالعے سے' سانی مغالطے کا نظریہ 'خند کیا اور کہا کہ

جس طرح زبانوں میں ایک ہی شے کے کئی نام (Synonyms) ہوتے ہیں، اسی طرح کئی چیزوں کے لیے ایک نام (Homonym) بھی ہوتا ہے اور جب ہم کسی شے کو متعدد ناموں سے پکارتے ہیں تو ظاہر ہے کہ ان میں سے بعض نام چند دوسری چیزوں سے بھی منسوب ہوں گے۔۔۔ یوں دو بالکل مختلف قسم کی چیزیں ایک دوسرے میں خلط ملط ہو کر سانی مغالطے کو جنم دینے لگیں گی۔ مثلاً سورج، آسمان پر چمکنے والی شے بھی ہے اور کسی شخص کا نام بھی، ایسی صورت میں سورج کو ایک شخصیت تفویض ہو جائے گی اور اس سے وہ تمام معرکے منسوب ہو جائیں گے جو راسل سورج نامی شخص سے منسوب ہیں۔

اپنے زمانے میں میکس ملر اور اس کے ہم قواؤں کے اس نظریے کا بڑا چرچا رہا، مگر اب اہل نظر نے اسے مسترد کر دیا ہے۔

اسطور کے ضمن میں دوسرا نظریہ ٹاکر کا تھا جسے بعد ازاں فریزر کی تحقیقات نے تقویت بخشی۔ ٹاکر نے کہا کہ:

مذہب امار و اح کے دور کے انسان اور آج کے انسان کی سوچ میں صرف مدایج کا فرق

ہے۔ قدیم انسان ایک فلفی ہی کی طرح سوچتا تھا اور اس طبع دراصل زندگی اور موت کے مسائل ہی کا حل پیش کرتی تھیں۔

اسی طرح فریڈر نے یہ موقف اختیار کیا کہ:

انسانی سوچ میں کوئی تشویش نہیں! شروع سے آخر تک انسانی سوچ ایک باقاعدہ "سلسلے" کے طور پر ابھری ہے۔

غور کیجیے تو ہائمر اور فریڈر کا یہ موقف ڈاروین اور ہنسر کے نظریہ ارتقاعی سے متاثر نظر آتا ہے اور انسانی زندگی میں ارتقائی عمل کی موجودگی کو مانتا ہے حالانکہ خود انسانی زندگی سیدھی لکیر پر کبھی رواں دواں نہیں رہی؛ یہ ایسی لکیروں پر گام زن رہی ہے جو ایک دوسرے کو کاٹتے چلی گئی ہیں۔ خود مسلسل ارتقا کا نظریہ بھی اب شکوک و شبہات کی زد پر ہے۔ بیسویں صدی میں علم انسان کے ماہرین نے بار بار اس بات کا اظہار کیا ہے کہ انسانی زندگی مسلسل ارتقا کے بجائے مختلف جستوں (jumps) کے تابع ہے۔ ایسی صورت میں اساطیر کو منطقی سوچ کا تسلسل قرار دینا کسی طور بھی مستحسن نہیں۔

تیسرا نظریہ یوی بریل کا ہے جس نے یہ موقف اختیار کیا کہ

قدیم انسانی ذہن اور جدید ذہن میں بعد اظہار ہے قدیم انسان منطق اور دلیل کے اس قواعد سے قطعاً نا آشنا تھا جس سے آج کا انسان واقف ہے۔

لہذا ہائمر اور فریڈر کا یہ موقف کہ قدیم انسان کی سوچ آج کے انسان کی سوچ ہی کی ابتدائی شکل ہے ایک مفروضے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ یوی بریل کے نزدیک

قدیم انسان کا ذہن قبل از منطق یعنی Pre-Logical ذہن ہے جو حرجا دار داتی ہے تجزیاتی نہیں۔

مگر کیسیر نے یوی بریل کے نظریے پر سخت اعتراض کیا اور کہا کہ

اس نظریے کو مان لیا جائے تو پھر اسطور کو سمجھنا ہی ناممکن ہو جائے گا کیونکہ قبول بریل اس میں جو ذہن کار فرما ہے وہ آج کے انسانی ذہن سے بالکل مختلف ہے۔

اس سلسلے میں کیسیر نے مزید لکھا ہے کہ

فن ہمیں وجدان کی یکنائی عطا کرتا ہے سائنس تعقولات کی یکنائی بخشی ہے اور مذہب اور اسطور محسوسات کی یکنائی مہیا کرتے ہیں۔

بات کو آگے بڑھاتے ہوئے اُس نے اس امر کا اظہار کیا کہ:

اسطور محض ”جنگل احساس“ کا نام نہیں یہ نواح اس کا اظہار ہے۔

نیز یہ کہ:

احساس اور اظہار احساس میں بعد القسطین ہے احساس کے اظہار کا مطلب یہ ہے کہ آپ احساس کو تصور میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔

قابل غور نکتہ یہ ہے کہ کیسیر نے اسطور کو منطقی سوچ کے پورے سلسلے سے الگ ایک حیثیت بخشی ہے اور آخر آخر میں تو اُس نے اسطور کو باہل کی سمندری بلا ”تیامت“ کا ہم پلہ قرار دیا ہے جسے مردک نے مارکڑ اُس کے جسم سے کائنات کی تخلیق کی تھی۔ مراد یہ کہ کائنات کی تخلیق اُس وقت تک ممکن نہیں تھی جب تک کہ تیامت کو قتل نہ کر دیا جاتا۔ بقول کیسیر۔

اسطور کی بہت قوت کو برتر قوتوں نے رہائے رکھا ہے مگر اسطور کی وہی سوچ کا سلسلہ ختم نہیں ہوا۔ جب تک برتر قوتیں (یعنی ذہنی انداز قوتیں) غالب رہتی ہیں اسطور کی سوچ بھی پاپ زنجیر نظر آتی ہے مگر جب کسی وجہ سے یہ قوتیں کمزور پڑ جاتی ہیں اسطور کی سوچ برکت یافت ہو کر دوبارہ سوچ پڑ جاتی ہے اور انسان کی پوری ثقافتی اور سماجی زندگی کے لیے ایک خطرہ بن جاتی ہے۔

واضح رہے کہ کیسیر نے اسطور کی سوچ کے ضمن میں یہ رویہ نظر کی جارحیت کے پیش نظر اختیار کیا تھا۔ دراصل وہ اسطور کی سوچ کے خدوخل میں ہنر کا سراپا دیکھ رہا تھا اور اُسے یقین تھا کہ ہنر سمندری بلا تیامت (Tiamet) ہی کا نیا روپ ہے۔ یوں گویا وہ ہنر کی ایک ہزار سالہ جرمن سٹیٹ کی منہ کو پوری انسانیت کے لیے مہلک قرار دے رہا تھا اور نہ غور کریں تو اسطور کی سوچ ایک مخفی قوت تو ضرور ہے مگر اسے برتر قوتیں وہاں نہیں دیتیں وہ تو اسطور کی سوچ سے غذا حاصل کرتی ہیں۔ جب کسی زمانے میں اسطور کی سوچ سے فیض پانے کا سلسلہ رک جاتا ہے تو انسان کی ساری سماجی ثقافتی اور تخلیقی زندگی فرجھا کر رہ جاتی ہے۔ خد یہ کہ خود سوچ کا منطقی رخ بھی کمزور پڑ جاتا ہے اور آگہی کی متحرک آؤ سیماں پا قوت عادت اور رسم کی کھائیوں میں ڈھل کر انجماد کی نذر ہونے لگتی ہے۔ پھر یہ عمل کے طور پر اسطور کی سوچ ایک لخت بیدار ہوتی ہے اور طوفانِ نوح کی طرح اشیاء پر سے رنگ اُتار دیتی ہے۔ گویا اسطور کی سوچ ایک زُبحِ رواں ہے، برگساں کی E an-Vital ہے اس کے بغیر منطقی سوچ کے پھیلاؤ کا سلسلہ کسی صورت بھی قائم نہیں

رہ سکتا۔ لہذا اسطوری سوچ و منطقی سوچ (جیسا کہ کیسر نے سوچا) 'ایک دوسرے کو کاٹتی نہیں؛ اور نہ ہی اسطوری سوچ کا تخریبی رخ، محض شکست و ریخت کو وجود میں لانے کا ذریعہ ہے (جیسا کہ کیسر نے اسے تیامت کا لقب عطا کر کے ہار کرانے کی کوشش کی ہے)۔ اسطوری سوچ ہر بار، منطقی سوچ کو کر دہ دیتی ہے اور یوں آگہی کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔ تاہم سوچ کے یہ دونوں رخ انساں ہی کے ذریعے ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ لہذا انساں کی حالت عجیب ہے کہ اُسے کبھی تو اسطوری قوت کی تلاش میں اپنی ذات میں اترنے کی ضرورت پڑتی ہے جس کے نتیجے میں فن بالخصوص نکلشن کو تحریک ملتی ہے اور کبھی منطقی سوچ کی ہر اہی میں افق کی بے کنار دوریوں تک آگے بڑھنا پڑتا ہے: یہی اس کی آگہی کا آشوب ہے اور یہی کلچر ہیرو کا نوشتہ تقدیر بھی ہے۔

(بے تاظر)

حوالہ جات

- (1) Susane K. Langer *Philosophy in a New Key*, p. 15
- (2) Jung, *Symbols of Transformation*, p. 178
- (3) S. H. Hooker, *Middle Eastern Mythology*, p. 55
- (4) Susane K. Langer *Philosophy in a New Key*, p. 157
- (5) W. H. D. Rouse, *Gods, Heroes and Men*, p. 55
- (6) Lewis Spence, *The Outlines of Mythology*
- (7) Max Muller, *Comparative Mythology*
- (8) Cassirer, *Myth of the State*

نظری عملی مباحث

افسانے کا فن

یہ بات شونہا اور سے منسوب ہے کہ ”تمام فنون ہستی کی سطح پر پہنچنے کی فن کرتے ہیں“ اس بات کی توضیح کرتے ہوئے ہر رٹ ریڈ نے لکھا ہے کہ

موسیقار ہی وہ واجد ہستی ہے جو اپنے شعور کے بطن میں سے فنی تخلیق کو جنم دیتا ہے آؤ دوسرے فن کار تو ظاہر کی دنیا سے کچا مواد حاصل کرنے پر مجبور ہیں مثلاً معزز رنگ اور صورت کا دست گر ہے اور شاعر الفاظ کا اور معمار پختے کا رے کے دیکھنے میں اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے۔ تاہم ذریعہ چاہے کوئی بھی استعمال کیا جائے مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ شے یا مظہر کو ”پر اٹھ کر“ غنایت کی سطح پر پہنچا دیا جائے!

تھوڑے سے تصرف کے ساتھ یہی بات کہانی لکھنے والوں کے سلسلے میں بھی کہی جاسکتی ہے کہ چاہے وہ کردار کے نقوش کو اُچا گر کریں چاہے ٹائپ (Type) کو بروئے کار لائیں ہندماحول کو پیش کریں یا کشادہ کیونس کو سامنے لائیں، قریب سے نظارہ کریں یا دور سے نظر ڈالیں، وہ ہر حال میں مجبور ہیں کہ ”کہانی کی سطح“ پر پہنچنے کی کوشش کریں! بصورت دیگر فسانہ جو بضمون بن جائے گا یا ایک شعری پیکر یا محض نثر کا ایک ٹکڑا، لہذا میں اپنی بات کی ابتدا اس کلیے سے کروں گا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے۔

مگر کہانی محض ہوا میں تخلیق نہیں ہو جاتی، اس کے نقوش کو اُچا گر کرنے کے لیے سب سے پہلے ایک کیونس درکار ہوگا اور یہ کیونس زمانی اور مکانی حدود کے تابع ہوگا۔ کوئی واقعہ بہر صورت ایک خاص جگہ اور خاص وقت ہی میں ظہور پذیر ہو سکتا ہے اس لیے کہانی لکھنے والوں کو کیونس کے انتخاب پر خاص توجہ کی ضرورت پڑتی ہے۔ زندگی بجائے خود زمین کے کیونس ہی پر اپنے نقوش اُچا گر کر رہی ہے اور اس میں وہ تمام کہانیاں ہر روز وقوع پذیر ہوتی ہیں جو کہانی کہنے یا کہانی

والے کے لیے کچے مواد کا کام دیتی ہیں۔ مگر یہ ادھوری اور ناتر شیدہ کہانیاں ہیں جو ایک بڑے کیمنوس کی زمانی اور مکانی وسعتوں میں اس طور نکھری ہوئی ہیں کہ نظر اُن کی ڈرامائی کیفیت کا احاطہ کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ کہانی کہنے والے کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ کہانی کی نکھری ہوئی کڑیوں کے درمیانی فاصلے کو ختم کر کے انھیں یوں ملائے کہ سارے خدو خال ایک ترشے ہوئے واقعے کی صورت میں مرتب ہو جائیں۔ مگر اس مقام پر ڈوسری اصناف کے ساتھ انسانی یا کہانی کے فرق کو ملحوظ رکھ کر بات کو آگے بڑھانا ہوگا۔ ناول یا داستان کا کیمنوس نسبتاً بڑا ہوتا ہے اور اُن میں اُن گنت کردار اور واقعات کسی بنیادی واقعے یا کردار کی تعمیر میں صرف ہوتے ہیں۔۔۔ یوں کہ اُس واقعے یا کردار کی نسبت سے سارا مکانی یا زمانی کیمنوس منور ہو جاتا ہے جبکہ افسانہ واقعے یا کردار کے ایک خاص پہلو کو سامنے لاتا ہے اور سارے کیمنوس کو منور کرنے کے بجائے صرف اُس کو شے پر روشنی ڈالتا ہے جسے وہ توجہ کا مرکز بنانے کا طالب ہوتا ہے۔ دونوں کے اس فرق کے ہر وصف اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ ناول ہو یا افسانہ، کیمنوس بہر حال ناگزیر ہے۔

مگر یہ کیمنوس اُس وقت تک کہانی کو جسم نہیں دے سکتا جب تک کہ اُس کے اندر کلبلاہٹ پیدا نہ ہو۔ کائنات کی اصل کہانی بھی اُس وقت شروع ہوئی تھی جب باہر بہشت کے کیمنوس پر انسان کی کلبلاہٹ کا آغاز ہوا تھا۔ اس پر شاید یہ اعتراض وارد ہو کہ بعض کہانیاں ایسی بھی تو ہیں جن میں انسان کا گزر تک نہیں یہ بات غلط نہیں ہے خود اُردو زبان میں رفیق حسین نے جانوروں کے بارے میں جو کہانیاں لکھی ہیں وہ صرف جانوروں کے افعال سے متعلق ہیں۔ ای طرح میرزا اے ب نے ”ذیل ناتوان“ اور ”درون تیرگی“ ایسی کہانیاں لکھی ہیں جو انسان کے بجائے خودے اور ذرے کو بڑی عمدگی سے اپنا موضوع بناتی ہیں۔ ایک کہانی ممتاز مفتی کی بھی ہے جس میں بحسموں کی داستان پیش ہوئی ہے۔ مگر یہ بات ضرور ہے کہ کہانی کا بنیادی موضوع ”انسان“ کے ہوا اور کوئی نہیں، حتیٰ کہ جانور، پودا یا ذرہ یا مجسمہ بھی کہانی کا موضوع بن جائے، تو بھی اُس میں انسان ہی کی صورت منتقل ہوتی ہے اور وہ بھی انسان ہی کی طرح جذبات اور افعال سے گزرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسی کہانی میں انسان کی دلچسپی کا اصل باعث بھی یہی ہے کہ وہ اُسے سینہ دکھا کر اُس کی منہ ہر پرستی کی لگن (Animistic Urge) کی تسکین کرتی ہے۔ واضح رہے کہ انسان نے اپنی حیات کا ایک نہایت طویل دور اپنے چاروں طرف پھیلے ہوئے ماحول (کیمنوس) سے اس طور

ہم آہنگ ہو کر گزارا ہے کہ اُس کے اور حیوان کے پاسے جاں شے کے مابین تفریق پیدا نہیں ہو سکتی اور یہ بہت بعد کی بات ہے جب اُس کے ہاں انفرادیت پیدا ہوئی اور زکسیت کا میلان توانا ہوا تو اُس نے اپنی ذات کو کائنات سے کاٹ کر الگ کر لیا۔ چنانچہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے دور میں انسان کی تنہائی میں روز بروز شدت آرہی ہے کہ اب وہ کائنات کے آہنگ میں شرکت کرنے کے بجائے محض اُس کا ترشائی بن کر رہ گیا ہے۔ البتہ فن کی دنیا میں شرکت (participation) کا عمل بحال خاصا توانا ہے (فن کی روحانی اور اثر انگیزی کا اصل سبب بھی یہی ہے)۔ چنانچہ افسانے میں جب درخت، حیوان یا ذرے انسانی اوصاف کے ساتھ سامنے آتے ہیں تو افسانہ ایک بنیادی انسانی طلب کو پورا کر کے ہمیں تسکین مہیا کرتا ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ افسانے کا بنیادی موضوع اور محور انسان کے ہوا اور کوئی نہیں۔

تو بات یہاں تک پہنچی کہ کہانی کے کیونس سے مراد، وہ ماحول ہے جس میں جملہ جاں دار اور بے جاں اشیاء موجود ہوتی ہیں لیکن جس کا اصل محور انسان ہے۔ کہانی بنیادی طور پر انسانی اعمال سے متعلق ہوتی ہے اور جب انسان سے ہٹ کر دوسری اشیاء کو موضوع بناتی ہے تب بھی دراصل اشیاء میں انسانی اوصاف کو شامل کر کے ایسا کرتی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کس طرح اُس ماحول یا اُس کے محور یعنی انسان کو افسانے کی بُخت میں شامل کرتا ہے یا اُسے افسانے میں کس زاویے ترتیب یا ترجیح کے ساتھ سمونا چاہیے۔ اس ضمن میں کوئی کلیہ قائم نہیں کیا جاسکتا اور یہ اچھی بات بھی ہے، ورنہ افسانے کا سارا تنوع اور اس کی رنگا رنگی خاک میں مل جائے گی۔ اصل بات یہ ہے کہ افسانہ نگار اپنی ذات کے ایک خاص زاویے سے اس کیونس کا احاطہ کرتا ہے نیز اپنی انفرادیت کے مطابق ہی اس پر قریب یا دور سے نظر ڈالتا ہے جس سے نہایت دلچسپ نتائج مرتب ہوتے ہیں۔ مثلاً دو افسانہ نگار جو فطرتاً پارک ہیں اور آہستہ رُز ہیں زمین پر اتر کر ایک بالکل ہموار سطح سے کیونس کا مطالعہ کرتے ہیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہ کیونس کی رُضی سطح پر چلنے کے دوران میں کرداروں کو اپنے بدن سے ٹکراتے ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ کہ نہ صرف سارا ماحول اپنے تمام تر گوشوں کے ساتھ قاری کے سامنے آ جاتا ہے بلکہ اُس میں مثالی نمونوں (Types) کے بجائے کردار ابھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور حقیقت نگاری کی روش وجود میں آ جاتی ہے۔ یہ روش بعض اوقات بے رحمی کی حد تک سپاٹ بھی ہو

سکتی ہے (جیسے اختر ادیبوی کے 'فسانوں میں') اور دلچسپ اور پُر حلف بھی (جیسے منو بیدی 'بلوت سنگھ' اور ظہن مذہب کی کہانیوں میں)۔ اسی طرح سماجی مسائل کی عکاسی کے اعتبار سے یہ روش خیال، نگیز یا صبر آرمائی ہو سکتی ہے (جیسے پریم چند کی کہانیاں ہیں)۔ لیکن یہ بات طے ہے کہ اس میں با صبر اور لایسہ کا عنصر خاصا شدید ہوتا ہے اور جب کردار یا مسئلہ 'بھڑک کر سامنے آتا ہے تو وہ قاری کے اس قدر قریب ہوتا ہے کہ وہ اُسے پوری طرح دیکھ سکتا ہے بلکہ ہاتھ بڑھا کر اُسے مس بھی کر سکتا ہے۔ تاہم بعض مطابق، حول کو اس قدر قریب سے دیکھنا پسند نہیں کرتیں۔ اعتراض کی خاطر آپ کہہ میں کہ وہ اس کی ٹل ہی نہیں ہوتیں، لیکن حقیقت شاید یہ ہے کہ ہر شخص اپنی 'قدرِ طبع سے مجبور ہے کہ کسی شے سے اپنا ربط قائم کرنے کے لیے 'سی قدر دوری یا قرب کو بروئے کار لائے جو اُس کی فطرت کے تقاضوں کے عین مطابق ہو۔ وہ افسانہ نگار جو ذرا فاصلے سے کینوس پر نظر ڈالتے ہیں، فطرتاً ہی 'سفر پسند اور ہم جو ہوتے ہیں۔ ایسے لوگوں کا قاعدہ ہے کہ وہ وقت کی ٹھک دہانی یا داخلی بے قراری کے زبردستی، حول پر اُچھلتی سی نظر ڈال کر اور 'اُس کے چند ایک مایاں پہلوؤں کو گرفت میں لے کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ وہ اکثر و بیشتر ریل کی کھڑکی یا ہونٹ کی بالکنی سے یا ٹیوں کے پیچھے کہ ذہنی یا جسمانی سفر کی حالت میں رہتے ہوئے، منظر کا احاطہ کرتے ہیں۔ اُن کے ہاں تجرباتی مطالعے کا رُخ انجان کم اور اجتماعی محاکے کا خیال زیادہ ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ کعبے کے بجائے 'سڑک'، گلی کے بجائے شہر اور فرد کے بجائے 'انہو کو مرکزی نقطہ قرار دیتے ہیں۔ یہ نہیں کہ اس نے میں کھبے' فرد یا گلی کی لٹھی ہو جاتی ہے۔ چیزیں تو بہر حال ماحول کے ضروری جزا ہیں جو اپنی جگہ قائم رہتے ہیں: مگر افسانہ نگار ایک خاص خیال کے تحت انھیں ثانوی حیثیت بخش دیتا ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ "ڈاؤن ٹیگ لمبی سڑک" اس کی ایک مثال ہے جس میں بنیادی کردار سڑک ہے باقی کرداروں اور واقعات کا مقصد محض اس سڑک کے کردار کو واضح کرنا ہے اور بس! اسی طرح "زندگی کے موڑ پر" کا مرکزی کردار "سماج" ہے۔ یہ افسانہ ایک سفر کی صورت میں ابھرتا ہے اور اس کے کردار اور واقعات بکھرے ہوئے اور ڈھیلے ڈھالے سے دکھائی دیتے ہیں اور آخر میں جب افسانہ نگار کنویں کی تمثیل سے یہ تاثر دیتا ہے کہ سماج تو 'ندھے نیلوں کی مدد سے چلتا ہوا ایک زہٹ ہے تو قاری فی الفور محسوس کر بیٹا ہے کہ اُس نے ثانوی کرداروں اور معمولی واقعات کو سماج کے وسیع کردار کی تعمیر میں صرف ہوتے ہوئے دیکھ

لیا ہے۔ رام اعلیٰ کے بعض افسانوں میں بھی سفر کی یہ کیفیت موجود ہے اُس کے ہاں زمانی اور مکانی قیور نے نسانے کو ”بکھرنے“ کی پوری اجازت نہیں دی۔ ماحول کو دیکھنے کے اس خالص انداز میں تجزیاتی مطالعے کا رجحان کم تو ہوتا ہے لیکن ختم نہیں ہوتا۔۔۔۔۔ کردار اور واقعات ثانوی حیثیت تو اختیار کرتے ہیں لیکن مدغم نہیں پڑتے؛ متفرق کردار اپنے نکیسے پہلوؤں سے دست کش تو ہوتے ہیں لیکن ”نہیں پیچنے“ میں دقت محسوس نہیں ہوتی اُن میں تلانی کے طور پر ایک بڑا کردار بھی ابھر آتا ہے جیسے سماج بزرگ یا شہر کا کردار جس پر تاریکی کی ساری توجہ مرکوز ہو جاتی ہے کہانی ایک حد تک رقیق ضرور ہو جاتی ہے لیکن اُس کی کڑیاں نظروں سے دھبل نہیں ہوتیں اور موضوع کی تبدیلی اگر ملحوظ رہے تو پھر کہانی کا تاثر بھی پوری طرح برقرار رہتا ہے۔

زمین پر اتر کر کردار کے تمام تر پہلوؤں کا مطالعہ کرنے کا رجحان اُن کہانی کہنے والوں کے ہاں عام ہے جو خواب کا رگم اور حقیقت پسند زیادہ ہیں۔ ایسے لوگ بڑے سنجیدہ شہری ہوتے ہیں اور اُن کے شعور میں ہمیشہ سوسائٹی کی بے اعتدالیوں یا ناہمواریوں کو تشنگی کا رنگ بام کرنے کا رجحان موجود رہتا ہے۔ بعض افسانہ نگار تو اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر اصلاح کا باقاعدہ منصوبہ مرتب کرنے لگتے ہیں مگر اُن کا ذکر اس لیے مناسب نہیں کہ وہ ادب کی مملکت کو آلودہ کر کے اخلاقیات کی دُنیا میں چلے جاتے ہیں اُو ادب اُن کے بلند ”آدرش“ سے کچھ زیادہ فائدہ نہیں اٹھا سکتا۔ لیکن ادھر وہ انسانہ نگار بھی ہیں جو اپنی افادہ طبع کے مطابق، حوال کے عیوب کی نشان دہی کرتے ہیں۔ چنانچہ پریم چند مذموم سماجی رسوم کو بے نقاب کرتا ہے اور منٹو اور رحمان مذہب طوائف کے ماحول کو۔ ان کے بعد اُن افسانہ نگاروں کو دیکھیے جو زمین سے متعلق ہونے کے باوجود ہمیشہ کسی نیلے کی تلاش میں رہتے ہیں جہاں سے وہ ماحول پر ایک طائرانہ نظر ڈال سکیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ اُن کے فن میں دائرہ عمل کی وسعت سے فسانے کا مزاج ہی بدل جاتا ہے (اس ضمن میں کرشن چندر کی مثال دہر دی جا چکی ہے)۔ مگر افسانہ لکھنے کے یہی دو طریق مستعمل نہیں ان کے علاوہ دو انداز اور بھی ہیں جو ازلو، فسانے کے جدید دور میں اپنے سایے نکھار کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ ان میں ایک تو وہ ہے جس میں افسانہ نگار نے ایک ایسے راوی سے، حواس کو دیکھا ہے کہ افسانے کے کردار محض نیچے جسموں کے بجائے، اُن جسموں سے چھٹی ہوئی لمبی پرچھائیوں کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ کردار سے براہ راست متعارف ہونے والا افسانہ نگار

اول تو کردار پر سے اپنی نظریں ہٹا ہی نہیں پاتا اور اگر لحظہ بھر کے لیے ہٹا بھی لے تو اسے وہ مہم پر چھائیں شدت نظر آتی ہے جو منہج کی بے پناہ روشنی میں کردار کے قدموں سے چھٹی ہوتی ہے۔ مگر جب افسانہ نگار اپنی ذات اور ماحول کے درمیان فاصلہ کم کر کے وہ طریق اختیار کرتا ہے جس کا ذکر وان گاک نے اپنے دست کے نام ایک خط میں *ان الفاظ کے ساتھ کیا تھا کہ*۔

جب لوگ میری تصویروں کی انشیا کو پوری طرح پہچان نہیں سکتے تو میں خوش ہوتا ہوں
کیونکہ میری یہ سرزد ہوتی ہے کہ انشیا اپنی خوابناک کیفیات سے دست کش نہ ہوں

تو وہ دراصل کردار میں پر چھائیں کی ایک نئی اور انوکھی سطح کا اضافہ کر کے نہ صرف بے رحم حقیقت نگاری کے سپاٹ پن سے افسانے کو بچا لیتا ہے بلکہ کردار کے مخفی گوشوں کو روشنی میں رکھتا قاری کو زندگی کی تہ داری کا احساس بھی دلاتا ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ افسانہ نگار کو اچانک کردار سے کہیں زیادہ اس کی پر چھائیں بحر زدہ کرنے لگتی ہے اور وہ خود سے سوال کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ یہ پر چھائیں کون ہے اس کا کردار سے کیا برشتہ ہے اور کہیں ایسا تو نہیں کہ اصل کردار یہی پر چھائیں ہو اور پھر وہ عام روش سے ہٹ کر خوابوں سے مملو ایک ایسا، حول خلق کر لیتا ہے جس میں اصل کی پہچان کا واحد ذریعہ وہ لقل ہے جسے انسانی فلسفے نے ہمیشہ بے نظر تحقیر دیکھا ہے۔ یوں بھی فلسفہ شعور کے حربے سے حقیقت تک پہنچنے کی ایک سعی ہے اور فن خواب کے وسیلے سے اس لیے جو فن پارہ اپنے طریق کار کو ترجیح کر فلسفے کے آلات کو بردے کا رلانے کی کوشش کرتا ہے وہ اسی سبب سے اپنے مشن میں ناکام بھی ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے جب کردار اور واقعے کی روشن اور تنگی دنیا کو ایک خواب ناک فضا کے ہارے میں رکھ کر دیکھا تو اسے ایک اور ہی منظر دکھائی دیا مگر اس نے یہ کوشش ضرور کی کہ انسانے کو کردار اور واقعے سے بے نیاز نہ ہونے دیا۔ مطلب یہ کہ اس نے پر چھائیں کو نظر کی گرفت میں لیا لیکن صرف اس پر چھائیں کو جو کردار سے منسلک تھی؛ بصورت دیگر وہ بے جسم ہیولوں میں گھر کر رہ جاتا (اس کا ذکر آگے آئے گا)۔ یورپ میں انسانے کی اس نئی جہت کا چچا اکثر ہوتا ہے اور سے مصوری کی بعض تحریکوں سے منسلک کرنے کی کوشش بھی ایک عام بات ہے لیکن ہمارے ہاں افسانے میں اس روش کی نشان دہی تاحال نہیں ہوئی۔

یہ سوال کہ جدید اردو افسانے میں "پر چھائیں" کا وجود کن محرکات کے تاج سے بحث کو بہت سی بیچ دار جہتوں میں لے جائے گا: اس لیے اس سے اجتناب ضروری ہے۔ مگر ایک بات

واضح ہے کہ یہ پرچھائیں بیسویں صدی کی پیداوار ہے اور افسانے ہی میں نہیں بشر میں بھی اپنی جھلک دکھا رہی ہے؛ بالخصوص جدید اردو غزل میں اس نے دوسری ہستی (The Other) کے رُوپ میں ظاہر ہونے کی پُر زور کوشش کی ہے اور جدید اردو انسانے میں بھی یہ خاصی فعال نظر آ رہی ہے۔ صورت اس کی یوں ہے کہ یکایک افسانے کا کردار اپنے بدن کے جملہ خدو خال کو برقرار رکھتے ہوئے، اندر سے خالی ہو گیا ہے اور کوئی اور شے یا روح اس جسم میں طوں کر گئی ہے اور کردار ایک نئی ہستی کے رُوپ میں دکھائی دیئے لگا ہے اور اس زیر میں طبعے (underworld) کا باسی بن گیا ہے جو ہم میں سے ہر شخص کے اندر موجود تو ہے لیکن جسے سماجی احتساب نے باہر آنے کی اجازت نہیں دی۔ مزاد پرچھائیں کی یہ آمد ہی وہ نئی سطح (dimension) ہے جس نے اردو افسانے کو ایک نئی رفعت سے آشنا کر دیا۔ واضح ہے کہ میں یہاں پرچھائیں کا ذکر محض نقیبت کے سایے (shadow) کے مفہوم میں نہیں کر رہا۔ بے شک افسانے کی لفظ میں سایے (shadow) کا ذرا آنا کوئی عیب کی بات نہیں اس سے کردار کے بعض گہرے اور خجدار پہلوؤں تک رسائی پانے میں مدد ملتی ہے؛ لیکن پرچھائیں سے مراد وہ شخصیت بھی ہے جو فطری ارتقا کے تحت ہر بار قدیم کی راکھ سے برآمد ہوتی ہے اور ہر نئے دور کی نئی آواز قرار پاتی ہے۔ جدید غزل یا جدید افسانے میں پرچھائیں کا یہ تصور اس نئی ہستی (Wise Oldman) یا شخصیت کی دریافت کا تصور بھی ہے جو خود میں تنے زہے سے نبرد آزما ہونے کی سکت رکھتی ہے۔ رہا یہ سوال کہ جدید افسانہ نگار نے یہ پرچھائیں دریافت کرنے کے لیے کون سا خاص طریق اختیار کیا ہے تو اس سلسلے میں بھی کوئی کلیہ موجود نہیں۔ ہر افسانہ نگار اپنے مزاج اور جہت کے مطابق ہی اس دریافت میں رجحان لیتا ہے۔ چنانچہ بعض افسانہ نگار موج آگمی (stream of consciousness) کو بروئے کار لانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یہ طریق نفسیات کے آزاد تلازمہ حیل سے متاثر ہے۔ دوسرا طریق یہ ہے کہ افسانہ نگار کردار کے ذہن کے تجزیے سے نہیں اس کے اعمال سے اس دوسری ہستی کو دریافت کرتا ہے، اور تیسرا یہ کہ وہ افسانے کی ابتدا ہی اس ہستی کو مرکز نگاہ بنا کر کرتا ہے۔ ہر چند کہ اس ہستی کے ساتھ گوشت پوست کا کردار منسلک رہتا ہے لیکن محسوس یہ ہوتا ہے کہ جو پہلے سایہ تھا اب وہ کردار ہے اور جو کردار تھا وہ اب محض سایے کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ پچھلے چند برس میں افسانے کا یہ رجحان خاصا

توانا ہو، ہے اور اس کے تحت اردو میں بعض عمدہ کہانیوں کا اضافہ بھی ہوا ہے۔ غلام اشکین نقوی انتظاری حسین انور رجا، رشید امجد، شمس نعمان، بلراج میزرا اور بعض دوسرے لکھنے والوں کی متعدد کہانیوں میں اس خاص انداز کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ رام مل کا افسانہ ”چاپ“ اور بلراج کوئل کا ”کنوارا“ اس خاص جہت کی بہت عمدہ مثالیں ہیں۔

ہر تحریک یا رجحان کا ایک فارورڈ بلاک بھی ہوتا ہے جو بعض اوقات اپنے جوش میں اتنا آگے بڑھ جاتا ہے کہ اصل تحریک ہی سے منقطع ہو جاتا ہے۔ یہ فارورڈ بلاک جدید اردو افسانے میں بھی ظاہر ہو گیا ہے۔ جدید افسانے نے پیش پا افتادہ مسائل اور بے رحم حقیقت نگاری کے عمل کو ترجیح دے کر واقعے یا کردار کی دوسری سطح تک رسائی کی جو کوشش کی ہے اس سے افسانے میں یقیناً گہرائی کا اضافہ ہوا ہے اور ایسی بہت سی کہانیاں وجود میں آئی ہیں جو انسان کی بنیادی طلب کو مطمئن کرنے میں بہت کامیاب ثابت ہوئی ہیں، لیکن پھر افسانہ نگار ذرا دم لینے کے بجائے آگے ہی آگے بڑھتا چلا گیا ہے۔ حتیٰ کہ وہ اس مقام پر پہنچ گیا ہے جہاں سایے سے اس کا کردار چھن گیا ہے۔ جب تک کردار اور اس کی پرچھائیں کی شمولیت قائم رہے، ان دونوں کے ربط باہم کا تجزیہ نئے نئے انکشافات کا باعث ثابت ہوتا ہے، لیکن کردار سے اس کا سایہ یا سایے سے اس کا کردار چھن جائے تو ایک انتہائی صورت وجود میں آ جاتی ہے۔ چنانچہ جب جدید ترین افسانے نے کردار یا ماحول کی معروضی صورت کو ترجیح کر کے خود کو محض بے جسم بیٹولوں تک محدود کر لیا تو کہانی کے سایے خدو خد ہی گھٹنے ہو گئے۔ جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے اور یہ کہانی، ماحول اور اس کے کرداروں سے مرتب ہوتی ہے۔ جب افسانے سے کردار ہی غائب ہو جائے یا افسانے کا کینوس اپنی معروضیت سے دست کش ہو کر حوالے (reference) کے طور پر باقی ہی نہ رہے، یا جب اشیاء ایک دوسرے سے متمیز ہی نہ ہو سکیں، تو بیٹولے جنم لیتے ہیں اور انتشار (anarchy) کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ آج اردو افسانے میں کہیں کہیں انتشار کا یہ رجحان بھی نظر آ رہا ہے اور بعض طبائع جدیدیت کے نام پر اسے exploit بھی کر رہی ہیں۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی زمانے میں ترقی پسندی کے نام پر حقیقت نگاری کے رجحان کو exploit کیا گیا تھا۔

پاکستان میں اُردو افسانہ

کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ علم الحیات کے میدان میں ایک ایسا تجربہ کیا گیا جس نے اہل نظر کو قریح حیرت میں ڈال دیا۔ یہ تجربہ Kirlian Process کے نام سے خاصا مشہور ہو چکا ہے۔ اس تجربے میں درخت کا ایک پتے کو اُس کے اوپر والے حصے کو کاٹ کر الگ رکھ لیا گیا اور ایک نئی سائنسی تکنیک کے مطابق ہاتی پتے کی تصویر اُتاری گئی۔ جب یہ تصویر ۳" x ۵" کی سفید اور سیاہ فلم پر اتر آئی تو تجربہ کرنے والے یہ دیکھ کر حیران رہ گئے کہ تصویر میں پتے کے اُس حصے کا ہیولہ بھی موجود تھا جسے ثابت پتے سے کاٹ کر الگ کر دیا گیا تھا۔ گویا تصویر میں پتے کے کٹے ہوئے حصے کا ایک ghost image بھی آ گیا تھا جو ایک پرچھائیں کی طرح پتے سے جڑ ہو تھا اور ثابت پتے کا منظر پیش کر رہا تھا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے دوسری کا چاند ایک نونے ہوئے کنگن کی طرح دکھائی دیتا ہے مگر ساتھ ہی پورے کنگن کی ایک مدھم سی پرچھائیں بھی عشب سے جھانکتے ہوئے صاف نظر آتی ہے۔ اگر مجھ سے پوچھا جائے کہ پاکستان کے اُردو افسانے کا بنیادی قضیہ کیا ہے تو میں کہوں گا کہ وہ ایک افسیاتی Kirlian Process کے ذریعے کردار کے اُس حصے کی بازیافت میں مصروف ہے جو کسی نہ کسی طرح پورے کردار سے کٹ چکا ہے نہ صرف کٹ چکا ہے بلکہ پورے معاشرے کے ذہن سے محو بھی ہو چکا ہے۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ پاکستان کے اُردو افسانے نے کردار کے اس منقطع حصے کو دریافت کرنے میں کامیابی حاصل کر لی ہے مگر اس سلسلے میں جو پیش رفت ہوئی ہے اُس سے ایک ایسی پرچھائیں یقیناً سامنے آگئی ہے جس کے ہامے میں امکان ہو سکتا ہے کہ یہ پتے کا وہی حصہ ہے جو ثابت پتے سے کٹ کر الگ ہو گیا تھا۔ اس نکتے کو گرفت میں لینے کے لیے مجھے چند ساعتوں کے لیے خودکدی کی اجازت دیجیے!

ہات یہ ہے کہ انیسویں صدی کے وسط تک انسان کی حیثیت الواہنول کی سی تھی، یعنی جسم حیران

کا اور ستر انسان کا، مگر کسی نہ کسی طرح انسان کا ستر اور حیوان کا تن آپس میں جڑے ہوئے تھے اور اس کے نتیجے میں صرف جبلت اور فہم ہی آپس میں متصادم نہیں تھے بلکہ سماجی تقاضوں اور سماجی احکامات میں بھی کوئی آویزش موجود نہیں تھی۔ زمین اور آسمان میں دو طرفہ آمد و رفت جاری تھی؛ انسان کا شعور اور لاشعور باہم مربوط تھے؛ گویا انسان کی شخصیت ایک بڑی حد تکہ جڑی ہوئی تھی۔

بہشت سے اُسے دیس نکالا ضرور مل چکا تھا مگر بہشت کی باز پل ہر وقت اُس کے پیش نظر تھی؛ لہذا انقطاع کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ مگر انیسویں صدی کے زوال کے ساتھ ساتھ کچھ ایسے نمکشفات ہوئے کہ انسان (بالخصوص مغرب کے انسان) کے ہاں سالمیت کا احساس پارہ پارہ ہو گیا۔ یکایک اُس کے جسم کے حیوانی حصے نے اُس کے انسانی حصے پر غرانا شروع کر دیا اور انسانی شخصیت دو نیم ہو گئی یعنی ابوالہول کا ستر اُس کے تن سے جدا ہو گیا۔ سالمیت کے احساس کو بخروج کرنے میں سب سے بڑا ہاتھ ڈارون اور سپنر کی تحقیقات کا تھا جن کے مطابق انسان بہشت سے دیس نکال پانے والی کوئی غیر آرضی مخلوق نہیں تھا یہ حیوان ہی کی ایک ترقی یافتہ صورت تھا۔ یہ گویا انسان کے اشرف المخلوقات ہونے کے تصور پر ایک کاری ضرب تھی۔ علاوہ ازیں اس سے انسان کی وہ دنیا منہدم ہو گئی جس میں زمین آسمان ہی کی توسیع تھی۔ والہ یہ ہے کہ انسان کی ذات میں نمودار ہونے والی یہ آویزش ہی اُس کے نفسیاتی کرب کا باعث تھی۔ انسان محسوس کر رہا تھا کہ وہ اندر سے ٹوٹ گیا ہے دو حصوں میں تقسیم ہو گیا ہے اور دونوں حصے ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہیں۔ انیسویں صدی اور اُس کے بعد بیسویں صدی میں نفسیات کا عروج انسان کے اس بہت بڑے ذہنی الجھاؤ (complex) کو دور کرنے کے اقدامات ہی کا نتیجہ تھا۔ غور کیجیے کہ نفسیات کی ساری تھیوریاں دراصل ذات کے مسائل (Theories of Personality) ہیں یعنی یہ سرسریہ شخصیت کو جوڑنے کی کوشش کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں فرائیڈ اور یونگ نے اپنے اپنے انداز میں شعور اور لاشعور میں آمد و رفت کو بحال کرنے کی کوشش کی۔ فرائیڈ نے کہا کہ انسان کے کرب کا باعث یہ ہے کہ اُس نے اپنی نازیبا خواہشات کو لاشعور میں دھکیل کر اُسے ایک گھر میں تبدیل کر دیا ہے جہاں سے وہ اُسی کے شعور پر اثر انداز ہوتی رہتی ہیں، لازم ہے کہ اُسے اپنی حرکت کا ادراک ہو تاکہ اُس کی شخصیت جڑ جائے۔ اور یونگ نے کہا کہ انسانی کرب کا باعث یہ ہے کہ اُس کا شعور اپنے اُس اجتماعی لاشعور سے کٹ چکا ہے جو پوری انسانی ثقافت کا گہوارہ ہے جب تک وہ اپنے جماعتی

لاشعور سے کسب فیض نہ کرے اُس کی شخصیت دو نیم ہی رہے گی، یعنی نسائی شخصیت اُس وقت جڑے گی جب انسان کے شعور اور اجتماعی لاشعور میں مفاہمت پیدا ہو جائے گی۔

اس پس منظر کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو آج کے دور کا سب سے بڑا اَلِیہ یہ قرار پاتا ہے کہ انسان کو نہ صرف اپنی ذات کے دو نیم ہو جانے کا شدید احساس ہے بلکہ وہ اس کرب میں بھی مبتلا ہے کہ اُسے اپنی ذات کے منقطع حصے کے خدو خال ہی یاد نہیں رہے یعنی اُسے یہ تو پتا ہے کہ اُس نے کوئی شے گم کر دی ہے مگر یہ معلوم نہیں کہ وہ کیا شے تھی جس سے وہ محروم ہو گیا ہے۔ قدیم یونان کے فلسفی کہا کرتے تھے کہ کرسی کی بہت کرسی کا خیال زیادہ ہم ہے کیونکہ کرسی تو ختم ہو سکتی ہے اور اُس کی جگہ ایک اور کرسی لے سکتی ہے لیکن کرسی کا خیال ہی باقی نہ رہے تو پھر نئی کرسی کیسے بن سکتی ہے! مراد یہ کہ خیال اُس سانچے کی طرح ہے جس کے مطابق تمام حقیقی اشیاء بنائی گئی ہیں۔ مگر سانچہ زمیں سے گھو ہو گیا تو تخلیق کا سارا عمل مفلوج ہو جائے گا۔ آج کے انسان کا اَلِیہ یہ بھی ہے کہ اُسے اپنی ذات کے غائب حصے کا سانچا نہیں مل رہا۔ مگر مشہور نیورولوجسٹ ڈورلڈ ہرس فیلڈ کی تحقیقات نے ثابت کیا ہے کہ انسانی دماغ میں تجربات کے بھری ٹیپ ریکارڈ ہمہ وقت موجود رہتے ہیں اور اُن کی مکمل بازیافت ممکن ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر کوئی وجہ نہیں کہ ذات یا شخصیت کے غائب حصے کی بازیافت نہ ہو سکے۔ پاکستان کے اردو افسانے کا سب سے اہم کارنامہ بھی ہے کہ اس نے کردار کے حوالے سے ذات کے اُس کئے ہوئے حصے کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جو مادی زندگی میں تو نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے مگر جس کا eidetic image انسانی دماغ میں بدستور موجود ہے اور تخلیقی عمل کے دوران میں منظرِ قریب پر آسانی منتقل ہو سکتا ہے۔

کردار کے کئے ہوئے یا گھٹڑے ہوئے حصے کی تلاش پاکستان کے وجود میں آنے کے فوراً بعد شروع ہوئی اور پھر بتدریج کئی مدارج میں سے گزرتے چلی گئی۔ بے شک مثالی نمونوں یعنی types کے جہم غنیر میں کرداروں کو نشان زد کرنے کی روش ۱۹۴۷ء سے پہلے کے اردو افسانے میں نمودار ہو چکی تھی اور اس سلسلے میں متعدد ایسے کردار سامنے آچکے تھے جن کا تذکرہ آج بھی اکثر و بیشتر ہوتا رہتا ہے مثلاً پریم چند کا کردار 'گرو عاری مل' یا فشی دھر؛ یا پھر "کفن" کے کردار؛ علی عباس حسینی کا کردار 'بیو'؛ منٹو کے کردار 'سوگندھی' اور سلطانہ؛ راجندر سنگھ بیدی کا کردار 'ششی' (گرم کوٹ)؛ ممتاز مفتی کا کردار 'آپا' اور عصمت چغتائی 'غلام عباس' اور حسن مسکری کے افسانوں کے

بعض بنیادی کردار تاہم بحیثیت مجموعی اس دور میں کردار کے بجائے مثالی نمونے کو اہمیت ملی تھی۔ بالخصوص تقسیم سے پہلے کرشن چندر کے ہاں بھرپور کرداروں کی پیشکش کے بجائے گرتھی لالہ پنواری، چنگی حر، کسان فدا سفر یا مصوٰۃ انجریے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور یہ سب بنیادی طور پر مثالی نمونے ہیں۔ اس پس منظر میں دیکھا جائے تو تقسیم کے فوراً بعد پاکستان کے اردو افسانے میں مثالی نمونے کی ہموار سطح سے اُپر اُٹھ کر کردار کے نشیب و فراز کا جائزہ لینے کا رجحان ایک قابل ذکر واقعہ دکھائی دیتا ہے۔۔۔ یہ اُس انسان کی بازیافت کی کہانی ہے جو ذات کے چاہے یوسف میں گہرا پڑا تھا، دور بینائی سے محروم آنکھیں جسے اپنی پلکوں سے ٹٹول رہی تھیں۔

میں نے اپنے متعدد مضامین میں اس واقعے کی توجیہات پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً میں نے لکھا ہے کہ برصغیر کی تقسیم نے لاکھوں افراد کو ایک تہذیبی معاشرتی نیند سے جھنجھوڑ کر بیدار کیا اور وہ اپنے ماحول کو یوں دیکھنے لگے جیسے اُسے پہلی بار دیکھ رہے ہوں۔ پاکستان میں اس صورت حال نے اردو افسانے پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ پہلی بار "ارض" کو قریب سے "محسوس" کرنے کا میلان انجرا جس کے نتیجے میں قریبی نشیا اور مظاہر (درخت پرندے، شہر، بازار یا تیز زمین اور اُس کے اٹھارہ موسم اور اُس کی چروہ دستیاب۔۔۔ یہ سب) افسانہ نگار کے تجربے میں سمٹ آئے۔ موجودہ کو جسم کی سطح پر محسوس کرنے کا یہی میلان کردار نگاری کے رجحان پر منتج ہوا۔ دوسری بات یہ ہے کہ تقسیم کے باعث دکھوں، افراد نے نقل مکانی کی اور سارا معاشرہ ایک بحران میں سے گزرا جس کے باعث فرد کی ٹھہری ہوئی زندگی میں تلاطم برپا آیا اور اُسے ایک ایسے ماحول سے باہر کر دیا جہاں وہ صدیوں سے زور ہاتھ پائی اور نامانوس صورت حال سے نہر آگیا ہونا پڑا جس میں کردار کا زور بکتر ہی اُس کا تحفظ کر سکتا تھا۔

مگر پاکستان کے اردو افسانے میں کردار کو اہمیت دینے کی اصل وجہ شاید یہ تھی کہ افسانہ نگار ایک ایسے ثابت و سہم کردار کی تلاش میں تھا جو فسادات کے طے میں اُسے کہیں نظر نہیں آ رہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ برصغیر کا باسی جو صدیوں کے تہذیبی عمل کی پیدوار تھا، فسادات میں بھرنے والی بربریت کے ہاتھوں دو نیم ہو گیا تھا۔ فسادات نے نہ صرف جسمانی سطح پر انسان کی قطع و میرید کی تھی بلکہ اُس کی شخصیت کو بھی ٹکڑے ٹکڑے کر دیا تھا۔ سادہ نگار ان ٹوٹے پھوٹے اپناج کرداروں کی دنیا میں ثابت کرداروں کو تلاش کر رہا تھا، یا توں کہ لیجئے کہ وہ شخصیت کے

نو نے بکھرے ٹکڑوں کو جمع کر کے اور پھر انھیں جوڑ کر 'ثبات' کرداروں کی تخلیق کا خواہاں تھا بعینہ
 جیسے 'انس' نے اوسائرس کے جسم کے حصوں کو اکٹھا کر کے اُسے دوبارہ ثابت و سالم کر دیا تھا۔
 دوسرے لفظوں میں 'پاکستان' کے وجود میں آنے کے فوراً بعد 'فرد' کی شخصیت کے اُس حصے کی
 تلاش شروع ہوئی جو وحشت اور بربریت کے پہلے ہی دار میں کٹ کر الگ جا پڑا تھا اور اب نظر
 نہیں آرہا تھا۔ یہ تلاش 'پاکستان' کی اردو شاعری میں بھی موجود ہے لیکن اردو افسانے میں اس
 نے خود کو بالخصوص نمایاں کیا ہے۔ تاہم 'پاکستان' کے اردو افسانے کے ابتدائی دور میں 'کردار' کے
 غائب حصوں کو جو جسے کی کوشش کا عام انداز وہی تھا جو کراس ورڈ معنی کا ہوتا ہے یعنی خالی خانوں
 میں باری باری مختلف حروف کو رکھ کر دیکھا جائے کہ موزوں لفظ وجود میں آگیا ہے یا نہیں۔ یہ
 کو یا تلاش کی بالائی سطح تھی! اس کے بعد ایسے افسانے سامنے آئے جن میں افسانہ نگار نے
 ایک ماہر سرجس کی طرح کٹے ہوئے عضو کو جسم پر گرانٹ کرنے کی کوشش کی۔ مثلاً منشو کا کردار
 ٹوبہ ٹیک سنگھ جو ہر چند کہ پاگل ہے لیکن No man's land میں کھڑے ہو کر مجہول تہذیب کے
 جملہ بلند بانگ نعروں اور مظاہروں کو خندہ استہزا میں اُڑا دیتا ہے اور قاری کو حساس دلاتا ہے کہ
 کردار کے منقطع حصے اخلاقی سطح پر بڑ جانے کی کوشش میں ہیں۔ اسی طرح احمد ندیم قاسمی کا
 پر میشر سنگھ، اشفاق احمد کا داؤد جی (گڈ ریا) اور امجد اعلیٰ کا کردار اللہ بخش (جونے کی کھیا)، خدائی
 سطح کے غدر میں ایک مرتب اور منظم کردار کی سطح پر پہنچنے کی کوشش کرتے دکھائی دیتا ہے۔ ایک
 ایسا کردار جو افسانہ نگار کے تہذیبی معیار پر پورا اترے یعنی جس کی ساری پسلیاں سلامت ہوں۔
 مگر تہذیبی معیار محض بربریت کے منہا ہو جانے کا نام نہیں اس کا ایک پہلو اثبات و ثبات کا مظاہرہ
 بھی ہے جس کے تحت ایسے کرداروں کی تلاش ہوتی ہے جو انسان کے تصور کی تکمیل کریں۔ پاکستان
 کے اردو افسانے میں انقی یعنی Horizontal سطح پر کردار کے منقطع حصوں کو جوڑنے کا یہ زحمان
 متعلق افسانہ نگاروں کے ہاں ابھرا۔ اس سلسلے میں میرزا ذبیح کے کردار زبانی پھانیاں، طہن مذنب
 کے نوچندی آغا بابر کے سبز پوش، قدم لشکین نقوی کے افسانے "جلی مٹی کی خوشبو" کے "وز"،
 جمیلہ ہاشمی کے مایاؤ تارا، فرخندہ لودھی کے ذیکہ (شراب)، مستنصر حسین تارڑ کے فاخستہ پانچ اور
 ونیس! اؤ ان کے علاوہ انور حجاز، رشید امجد، صلاح الدین اکبر، خدیجہ مستور، عرش صدیقی، منیر احمد شیخ،
 سائرہ ہاشمی، محمد فتایا، دیونس باہ، شمس نعمان، مسعود اشعر، اور مرزا حامد بیگ وغیرہ کے متعدد

کرداروں کو پیش کیا جاسکتا ہے جو اپنی تکمیل کے خواہاں ہیں اور افسانہ نگاروں کی اس طلب کو عریں کرتے ہیں کہ کردار کے مختلف اور متضاد حصوں میں افہام و تفہیم کا عمل جاری ہو جائے۔

مگر کردار یا شخصیت کے غائب حصے کی تلاش انقی سطح ہی پر نہیں عمودی سطح پر بھی ہوتی۔ عمودی سطح کی یہ تلاش دراصل جزوں کی تلاش کا مسئلہ تھا۔ افسانہ نگار قطعاً غیر شعوری طور پر کردار یا شخصیت کی ان جزوں کی بازیابی میں مصروف تھا جو زیر سطح وقت کے اندر اُترتی ہوئی تھیں۔

انقی سطح پر تو کردار کی تکمیل کا مسئلہ زیادہ سے زیادہ اخلاقی یا معاشی نظم و ضبط کو بحال کرنے یا پھر ایک طرح کے بھرتہ ملاپ کا نظارہ کرنے کا عمل تھا جس سے شخصیت کے دونوں حصوں میں فراق اور زدوری کی صورت باقی نہ رہتی لیکن عمودی یعنی Vertical سطح پر کردار کی تکمیل سفر شب (night journey) کے بغیر ممکن نہیں تھی اور مزہ جانیہ سفر اسطوری نوعیت کا تھا جس میں انسان ہمیشہ سے جتلا رہا ہے تاکہ وہ باہر کے جہان کو اپنے اندر کے جہان سے منسلک کر سکے۔ پاکستان کے اردو افسانے میں ذات کے اندر سفر کرنے اور یو سفیم گشتہ کو تلاش کرنے کا عمل بہت نمایاں رہا ہے اور اصلاً یہ کردار کے غائب حصے کی جھلک پانے ہی کا وہ عمل ہے جسے میں نے ایک نفسیاتی Kirlian Process کہا ہے۔ اس سلسلے میں کچھ نام بہت نمایاں ہوئے مثلاً قمر العین حیدر جس نے ماضی کے اندر غور اُسی کی انتظار حسین جس نے انسان کے باطن میں ہر وقت موجود اسطوری فضا میں غوطہ لگایا، رشید امجد جس نے ”سمندر قطر و سمندر“ میں اور غلام الشکین نقوی جس نے ”وہ“ اور ”سائبان والے دن کا عذاب“ میں ثقافتی جزوں کی تلاش کی، ذوالفقار احمد تابش جس نے ”جزیرہ“ میں اپنی ذات کے غائب حصے سے ہم کلام ہونے کا منظر دکھایا، اور پھر مشتاق قمر احمد ہمیشہ خالدہ اصغر اعجاز راتھی اے خیام احمد داؤد، نجم الحسن رضوی، نگہت مرزا، بیچ آہو جا، مظہر الہام اور متغیر و دوسرے افسانہ نگار۔ یہ سب کردار کے اس غائب حصے کی تلاش میں تھے جو مکان کے بعد کے بجائے زمان کے بعد میں کہیں موجود تھا مگر جس کے خدو خال آؤہاں سے محو ہو چکے تھے۔ ان افسانہ نگاروں کو اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ تکمیل ذات کا عمل انقی سطح کے بجائے عمودی سطح پر کامیاب ہوگا لہذا ان کا مثالی کردار محض معاشی ہر دوست کی مدد نہیں تھا ایک ثقافتی ”کل“ کا سہل تھا۔

بات کو سمیٹے ہوئے مجھے یہ کہنا ہے کہ پاکستان کے اردو افسانے کا پہلا دور وہ ہے جس میں افسانہ نگار نے ٹوٹے پھوٹے کرداروں کے اعضا سے ثابت کردار مرتب کرنے کی کوشش کی۔

دوسرے زور میں افسانہ نگار کو محسوس ہوا کہ محض جسمانی یا معاشرتی سطح کی سالمیت ایک سطحی بات ہے، کردار صرف اُس وقت سالمیت کا دعویٰ کر سکتا ہے جب وہ اپنے اُس ہم زاد سے ہم کلام ہو جو ایک اجتماعی روحانی بحرن کے باعث اُس کی ذات سے کٹ کر گم ہو گیا تھا۔ اس سلسلے میں بعض افسانہ نگاروں کو گمان ہوا کہ یہ ہم زاد ذات کے بڑے عظیم سے کٹا ہوا ایک جزیرہ ہے جو باہر کی دنیا میں کہیں نہ کہیں ضرور موجود ہے۔ ایسے افسانہ نگاروں کے ہاں ناسٹالجیا (Nostalgia) واضح طور پر ابھرا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ دوسرے افسانہ نگاروں کو محسوس ہوا کہ ہم زاد خود ذات کے بطون میں کہیں چھپ بیٹھا ہے اور وہیں سے اُس کی بازیابی ممکن ہے۔ چنانچہ جب انہوں نے اپنی اسی ذات کے ثابت رُح کا نظارہ کرنے کے لیے اپنے اندر جھانکا تو گویا پوری ثقافت کے بطون میں اترنے کا منظر دکھایا۔

واضح رہے کہ ثقافت درخت کی طرح ہے کہ نہ صرف اُس کی جڑیں زمین میں اُتری ہوتی ہیں بلکہ وہ درخت ہی کی طرح اپنی نمود مکرر (regeneration) بھی کر سکتی ہے یعنی اُس کی کوئی شاخ اگر نوٹ جائے تو اُس مقام سے جہاں سے شاخ نئی تھی، ایک نئی شاخ پھوٹ نکلتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ دوبارہ پھوٹنے سے پہلے یہ شاخ کہاں تھی؟ ظاہر ہے کہ درخت کے وجود کے اندر بھی اردو ہیں اُس کے بیٹوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ پاکستان کے اردو افسانے میں ثقافتی تناظر اور اُس کی زرخیز علامتوں کو پیش کرنے کا عمل اصلاً ثقافت کے بدن سے ایک نئی شاخ اگانے کا عمل ہے تاکہ درخت کی تکمیل ہو سکے۔ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ نئی شاخ آگ آئی ہے کیونکہ اس کے لیے طویل عرصہ درکار ہے؛ البتہ اس شاخ کے بیٹوں کو گرفت میں لینے کا جو منظر ابھرا ہے وہ ہم سب کے سامنے ہے۔ پاکستان کے اردو افسانے میں پرچھائیں کی نمود کو نفسیات کی پرچھائیں (shadow) اور مردِ دانا یعنی wise old man کے حوالے سے بھی سمجھا جاسکتا ہے لیکن اس پرچھائیں کو ذات کے غائب حصے کے ghost image کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش ہو تو پھر اس بات کا انکشاف ہوگا کہ پاکستان کا اردو افسانہ ایک تجربی علامتی فضا میں اُس بیٹوں کو پکڑنے کی کوشش میں ہے جو بیک وقت انسان کی ذات کا غائب حصہ بھی ہے اور اس کی ثقافت کے درخت سے پھوٹنے والی شاخ زریں بھی !!

اُردو افسانے میں کردار کی پیشکش

کہانی میں تین چیزیں نمایاں ہوتی ہیں پلاٹ، کردار اور فضا، اور کہانی دراصل ان تینوں کے انضمام اور تال میل ہی سے مرتب ہوتی ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ بیشتر کہانیاں ان تینوں عناصر کی متوازن آمیزش کا نمونہ نہیں ہوتیں یہ ان میں سے کسی ایک عنصر کو زیادہ نمایاں کرتی ہیں اور اسی سبب سے پلاٹ، کردار یا فضا کی کہانیاں قرار پاتی ہیں۔ پھر کہانی کی نشوونما کا مطالعہ یہ بات بھی سمجھتا ہے کہ ابتدا میں پلاٹ کو زیادہ توجہ ملی لیکن بعد ازاں جب زندگی میں تصادم عام ہو، اور منضبط معاشرے نے کلہاڑے ہوئے جم غفیر کا روپ دھارنا، تیز انفرادیت زیادہ واضح ہونے لگے تو کہانی میں کردار کو بتدریج اہمیت ملنے چلے گئی۔ اُردو کہانی کی مثال لیجئے کہ غدر سے قبل کے دور میں جب ابھی اُردو نثر کا بچپن تھا، نیز جب ذہنی تصادم ابھی نمایاں نہیں ہوا تھا اور ہندو مت کی سماج صدیوں کی بے حسی میں جکڑا ہوا تھا، تو کہانی کے جس عنصر کو فروغ ملا وہ پلاٹ تھا۔ قدیم اُردو داستانیں دراصل قصے یا پلاٹ کی پیشکش کا واضح نمونہ ہیں اور ان میں کردار کو بہت کم اہمیت ملی ہے۔ کہانی میں پلاٹ کو قدیم داستان گو نے اس قدر ضروری سمجھا کہ اس کی تشکیل کے لیے اُس نے غیر انسانی کرداروں مثلاً دیوتاؤں، جنوں، اوپر یوں کے وجود کو بھی مستحسن قرار دیا، اور اگر ان پر یوں کے پر قطع کر دیے جائیں اور جنوں کے سینک اڑا دیے جائیں تو اُس زمانے کی عورتوں اور مردوں کے نفرت و واضح طور پر ابھرتے ہیں۔ تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ یہ لوگ کرداروں کے بجائے محض مثالی نمونوں (Types) کے طور پر پیش ہوئے اور انہیں اُن خود میں سے علیحدہ کر کے دیکھا ناممکن نہیں۔

غدر کے بعد اس صورت حال میں ایک انقلابی تبدیلی پیدا ہوتی ہے اور اُردو کہانی میں پہلی بار پلاٹ کی بہ نسبت کردار کو اہمیت ملنے لگتی ہے۔ اُردو کہانی میں کردار کی اس اہمیت کی ایک وجہ

انگریزی اور یورپی ادب سے شش سائی تھی: چونکہ ان زبانوں کی نگلشن میں کردار کو نسبتاً زیادہ اہمیت حاصل تھی اس لیے اردو زبان نے قدرتی طور پر اس خاص نچ سے اثرات قبول کرتے ہوئے، کہانی کے مزاج میں ایک نمایاں تبدیلی پیدا کر لی۔ غور کریں تو اردو زبان میں پلاٹ کے مقابلے میں کردار کو اہمیت دینے کا یہ رجحان محض اندھا ذہن تقلید کا نتیجہ نہیں تھا، یہ ماحول کی بعض انتظامی تبدیلیوں کے باعث وجود میں آیا تھا۔ وہ یوں کہ صدر کے بعد جب ملک کے وسیع انتظامی معاملات کے پیش نظر ذرائع آمد و رفت کو ترقی ملی اور سہاقت سے شہر کی طرف آبادی کے انتقال کا آغاز ہوا نیز نئے نئے خیالات اور تازہ سیاسی مذہبی اور سماجی تحریکوں کے باعث جب ہندوستان کا منجمد معاشرتی نظام متزلزل ہوا اور بے حس اذہان کو تصادم اور نگلشن کے جذبہ مراہل سے گزرتا پڑا تو پلاٹ کی طلسمیں پڑا سرار اور فنی کیفیت نے کرداروں کی حرکت تصادم اور آویزش کے لیے جگہ خالی کر دی اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو کہانی کا محور ہی تبدیل ہو گیا۔ اس دور کے اردو ادب میں بالعموم اور اردو کہانی میں بالخصوص اخلاقی رجحان زیادہ نمایاں تھا اور اس کے تحت ادب کا مقصد تصادم اور نگلشن کی فضا میں اعلیٰ اقدار کا تحفظ اور سماجی مستحیات کا احرام تھا۔ چنانچہ اس دور کی اردو کہانی کے بیشتر کردار یا تو ایک خاص اخلاقی تحریک کے لیے منتخب کیے گئے تھے (مثلاً مولوی نذیر احمد کے بیشتر اہم کردار) یا پھر انھیں اعلیٰ اوصاف کے حامل بنا کر پیش کیا گیا تھا۔ اس بنیاد پر رجحان کے رد عمل کے طور پر فکاہی ادب کا آغاز ہوا اور کہانی لکھنے والے نے مزاح کرداروں کو پیش کر کے زندگی کی ناہمواریوں پر قہقہہ لگانے کی کوشش کی۔ بنجیدگی اور طرافت کے یہ دو متضاد رجحانات اس دور کے اردو ادب کو محیط ہیں۔ چنانچہ جب بیسویں صدی کے آغاز میں اردو افسانہ وجود میں آتا ہے تو اس کا مزاج اور نتیجہ اس کے افسانوی کردار سب سے پہلے انھیں رجحانات سے اثرات قبول کرتے ہیں۔

اردو افسانے کا پہلا دور بیسویں صدی کے فیس اوّل کو محیط ہے لیکن اس کے گہرے اثرات دس برس بعد کے افسانے میں بھی نظر آتے ہیں۔ چنانچہ سجاد حیدر یلدرم کے تراجم اور طبع نو افسانوں سے لے کر امتیاز علی تاج اور پطرس بخاری کے افسانہ نما مضامین تک اردو افسانے کا یہ دور پھیلتا چلا گیا ہے اور اس کے متنازع لکھنے والوں میں یلدرم کے علاوہ پریم چند سلطان حیدر جوش راشد الخیری، نیر فتح پوری، ل احمد و عظیم بیگ چغتائی کے نام خاص طور پر اہم ہیں۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اس دور کے افسانوں کا معتد بہ حصہ یا تو اخلاقی رجحان کی غمازی کرتا ہے یا پھر مزاحیہ

اُنداز کا حال ہے اور اسی وجہ سے ان افسانوں کے بیشتر کردار یا تو بعض اخلاقی اور سماجی قدروں کے تحفظ کے لیے وجود میں آئے ہیں یا پھر عارضی تفریح کے حصول کے لیے۔ مجاہد حیدر یلدرم کے افسانوں میں کردار پورے طور سے نہیں ابھر، اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ یلدرم نے اپنے بیشتر افسانوں کے مواد کے لیے غیر ملکی افسانوی ادب کی خوشہ چینی کی تھی: ہر چند انہوں نے ان افسانوں کو اپنے ماحول کے مطابق ڈھالنے کی پوری سعی کی، تاہم اپنے معاشرے کے کرداروں سے براہ راست اثرات قبول کرنے سے سچائی کا جو لطیف عنصر کردار کے سراپے میں پیدا ہوتا ہے وہ یلدرم کے کرداروں میں پورے طور سے ابھر نہ سکا۔ ”عازستان و گلستان“ میں نسرین نوش اور خار کے کردار دراصل حوا اور آدم کے لیے علامت کے طور پر استعمال ہوئے ہیں؛ اسی لیے ان کی حیثیت زیادہ تر علامتی اور تمثیلی ہے، حقیقی یا ارضی نہیں۔ گویا یہ کردار شدید جذبے کی علامت تو ضرور ہیں لیکن ان میں وہ خصوصیت معدوم ہے جو سماجی اور ذہنی تضاد کے باعث کردار کی انفرادیت کا روپ دھار کر برآمد ہوتی ہے۔ کسی خاص مقصد، خیال یا مسلک کے لیے کردار کو علامت کے طور پر استعمال کرنے کا یہ رجحان اُردو افسانے کے آغاز میں کافی نمایاں ہے۔ نیاز فتح پوری کے افسانے ”کیو پڈ اور سائیکی“ میں عشق اور حسن کی خصوصیات کو ظاہر کرنے کے لیے کردار کے بجائے علامت کی پیشکش موجود ہے۔ مجنوں گورکھپوری کے ”سمن پوش“ میں تاشید کا کردار محبت کی بے گناہی کو ثابت کرنے ہی کی ایک کوشش ہے۔ یہی حال ایل احمد کے افسانے ”بھینٹ“ کا ہے جو ارضی کرداروں کی پیشکش کا ایک نمونہ ہے مگر جس میں دراصل قربانی اور بیمار کے جذبے کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ اس دور کے بیشتر عشقیہ افسانوں میں عشق اور حسن کو مثالی حیثیت حاصل ہے اور جنسی بے راہروی کے مقابلے میں محبت ایمان، قربانی، پاکیزگی و اطاعت کو زیادہ اچا کر کیا گیا ہے۔ دراصل یہ بھی اُس اخلاقی رجحان ہی کی ایک صورت تھی جس کے تحت اعلیٰ اُنداز کا تحفظ اور سماجی فرائض کا احترام مقدم قرار پایا تھا۔ خود مجاہد حیدر یلدرم کے ہاں یہ اخلاقی رجحان کافی نمایاں ہے۔ مثلاً اُن کا افسانہ ”ازدواج محبت“ بے لوث محبت کی داستان ہے تو ”نکاح ثانی“ جنسی بے راہروی پر محبت کی فتح کو ظاہر کرتا ہے اور یہ سب کچھ ایک سوچے سمجھے منصوبے کے مطابق ہے۔ ان افسانوں میں وہ سب کچھ ہے جو یکساں افسانے میں ہونا چاہیے۔ اُنداز ہمایاں خوبصورت، لہذا اور ماحول کی عکاسی بے عیب اور پلاٹ کی ٹوک پلک درست، لیکن جس چیز کی کمی

ہے ورنہ اور گوشت پوست کا کردار ہے۔ ایسا کردار جو افسانہ نگار کے لیے نظریاتی تبلیغ کا کام نہ دے جو اپنے فکری تموج اور انفرادی خصوصیت کے نل بوتے پر بھرے اور جس کی تشکیل میں افسانہ نگار کی صوبہ دید کے بجائے زمانے اور، حول کی کرداروں کا حصہ ہو۔ بہر حال اردو افسانے میں کردار کی پیشکش کے سلسلے میں یہ اخلاقی رجحان جس کا آغاز سجاد حیدر یلدرم سے ہوا آگے چل کر پریم چند کے ہاں پوری شدت اور زور کے ساتھ بھرا اور پھر اُس دور کے پورے اردو افسانے پر چھا گیا۔

اردو افسانے میں کردار نگاری کے سلسلے میں پریم چند کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ وہ یوں کہ پریم چند کے ہاں افسانے کا کردار ایک سیدھی لکیر پر گام زن نہیں رہتا وہ حالات و واقعات کے مطابق اپنے اندر چمک پیدا کر کے سیدھی لکیر کو ترک کرتے ہوئے نظر رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں پریم چند کے افسانوں کا کردار محض فرشتہ یا محض شیطان نہیں جو خیر یا شر کے بے عد مت بن کر نمودار ہوا ہو اور جس کے ”سراپا“ میں تبدیلی یا موڑ کا کوئی امکان ہی نظر نہ آئے۔ پریم چند کے بیشتر کردار انسانی خصوصیات کے حامل ہوتے ہوئے حالات کی تبدیلی کے ساتھ خود میں تبدیلی پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اسی لیے اُن کا ماحول خیر و شر تعمیر و تخریب اور خُسن و فحش کے تضاد کی مثالیں فراہم کرتا ہے۔ یہ بڑی بات ہے کہ اردو افسانے میں سیرت نگاری کے سلسلے میں اس اقدام کو ایک اجتہادی حیثیت حاصل ہے۔ تاہم پریم چند کی سیرت نگاری میں ایک بڑا نقص یہ ہے کہ انھوں نے کردار کی چمک یا تبدیلی کو فطری طریق سے ابھرنے کی اجازت نہیں دی اور اسے ایک شعوری مقصد کے تابع کر دیا ہے۔ بہترین کردار نگاری کا عمل اس بات کا متقاضی ہوتا ہے کہ کردار اپنے فطری تموج کے سہارے حالات و واقعات سے اثرات قبول کرتے ہوئے نئے سے نئے سانچوں میں ڈھلتا چلا جائے اور اُس کی تعمیر میں افسانہ نگار کی منصوبہ بندی یا مقصدیت کا کوئی ہاتھ نہ ہو۔ پریم چند کے ہاں یہ بات نہیں۔ اُن کے بیشتر کردار کسی خاص نظریے کو سچ ثابت کرنے کی خاص نکتے کی ترویج یا کسی خاص مقصد کے حصول کے لیے ”تبدیلی“ سے آشن ہوتے ہیں اور بیشتر اوقات یہ نظریہ نکتہ یا مقصد افسانہ نگار کے اخلاقی یا اصلاحی رجحان کے تحت بھرتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن کے افسانے ”امتا“ میں بیٹھ گردھاری اہل کا بے رحم اور شیطانی کردار آخر آخر میں جس فرشتگی کا نمونہ بن کر کردار کی چمک کو وجود میں لاتا ہے اُس کے پس منظر میں

”منا“ کی اہمیت کا احساس دہانے کی کاوش بالکل نمایاں ہے۔ پریم چند کے ہاں اصلاحی یا اخلاقی رجحان کی ایک اور مثال اُن کا افسانہ ”ننگ کا داروغہ“ ہے جس میں منشی دھر کا کردار ایمان داری اور فرض شناسی کی صراطِ مستقیم پر چلتا رہتا ہے؛ لیکن پنڈت ادولی دین کا غیر سادگی کردار اس ایمان داری اور فرض شناسی سے متاثر ہو کر ایک یا لباس پہن لیتا ہے۔ غور کیجیے کہ اس افسانے میں کردار کو چمک سے آشنا کرنے کا ایک واضح مقصد ہے۔ عیسیٰ ساج میں ایمان داری اور فرض شناسی کی تلقین پیر پریم چند کا افسانہ ”بڑے گھر کی بیٹی“ ہے جس میں آنندی کا کردار ایک نیا موڈ اختیار کرتا ہے جو افسانہ نگار کی مرضی کے عین مطابق ہے کیونکہ وہ ہندو ساج میں بہو کو اس بات کا احساس دہانا چاہتا ہے کہ خادمان کی بقا کے لیے کوشاں ہونا اُس کا فرضِ اولیٰ ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پریم چند نے کچھ ایسے افسانے بھی لکھے ہیں جن کے کردار کسی نظریے یا مقصد میں جکڑے ہوئے نظر نہیں آتے اور افسانہ نگار کی تمام نظریاتی زنجیروں کو توڑ کر باہر نکل آتے ہیں مثلاً ”کفن“ کے کردار۔ تاہم بحیثیت مجموعی پریم چند کے کردار اُن کے اصلاحی یا اخلاقی جذبے ہی کے تابع ہیں یہی وجہ ہے کہ اُن کی پیشکش میں حقیقت نگاری کی وہ صورت نہیں ابھری جس کی توقع پریم چند ایسے مجھے ہوئے فن کار سے وابستہ کی جاسکتی تھی۔

اردو ادب نے میں اصلاحی یا اخلاقی رجحان دواصل زندگی کے بجھتے ہوئے مسائل کو سلجھانے کی ایک کوشش تھی کیونکہ یورپی اثرات اور نئے آمدورفت کی سہولت اور ذہنی تصادم کے باعث سارے ہندوستانی ساج انجماد اور بے جسی کے خول سے باہر نکل رہا تھا جس کے نتیجے میں بہت سی الجھنیں اور پیچیدگیاں پیدا ہو رہی تھیں، غدر سے پہلے کے ہندوستان میں جن کا نام و نشان تک نہیں تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ سیاسی بیداری اور تعمیر و تخریب کے عمل نے اُنہاں کو ایک عجیب سے خلفشار میں مبتلا کر دیا تھا۔ چنانچہ اردو افسانے میں ایک رجحان تو ایسا ابھرا جس کے پیش نظر ناہمواریوں، بداعمالیوں اور الجھنوں کا استعمال ہی سب سے بڑا مقصد تھا، دوسرے وہ رجحان سامنے آیا جس کے تحت افسانہ نگار نے اندامِ مست کم ترس کا راستہ اختیار کرتے ہوئے ناہمواریوں سے محفوظ ہونے کی کوشش کی۔ دیکھ جائے تو یہ زندگی کے سنجیدہ مسائل سے فراہم حاصل کرنے کا رجحان تھا۔ تاہم انسان کی ذہنی صحت اس بات کی بھی متقاضی ہے کہ مسائل کا بوجھ ایک حد سے زیادہ نہ بڑھنے پائے، لہذا فطرت نے مزاج اور ذہنی کے ذریعے از خود ذہن کے تشنج کو کم کرنے کی کوشش کی ہے۔

بہر حال اردو افسانے کے اس دور میں جہاں ایک طرف ہمیں ایسے کردار نظر آتے ہیں جو زندگی سے متصادم ہو کر ماحول سے اثرات قبول کر کے ایک خاص سانچے میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں وہاں ایسے کردار بھی ملتے ہیں جو زندگی سے متصادم تو ہوتے ہیں لیکن اپنے فطری انحصار کے باعث حالات کے مطابق ڈھلتے چلے جانے کے بجائے محض ایک سیدھی لکیر پر بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ حرف عام میں انھیں مزاحیہ کردار کہا جاسکتا ہے۔ مزاحیہ کردار کی امتیازی لیکن منفی خصوصیت لپک کا فقدان ہے جس میں کردار کی انفرادیت بھی ناپید ہوتی ہے۔ دراصل یہ کردار اپنی مثبت خصوصیات کے بجائے منفی رویوں کی بنا پر سماج کے ایک خاص طبقے کے لیے علامت کا کام دیتا ہے اسی لیے یہ کردار کے بجائے مثالی نمونے کے طور پر ابھرتا ہے۔ کردار کو مزاح کے رنگ میں پیش کرنے کا یہ رجحان اول ذیل سجاد حیدر یلدرم کے بعض افسانوں میں ابھرا تھا۔ مثلاً ”مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ“ میں یلدرم نے کچھ ایسے ہی نیم مزاحیہ لپک سے نا آشنا ٹھہرے ہوئے کردار پیش کیے تھے۔ پھر سسٹاں حیدر جوش کے ہاں اس رجحان کو زیادہ اہمیت ملی اُن کے افسانے ”طوق آدم“ میں واحد متکلم کا کردار قاری کی تفریح طبع ہی کے لیے سماں بہم پہنچاتا ہے۔ فسانے کے اس دور میں نیم مزاحیہ کرداروں کو پیش کرنے کا یہ رجحان اس قدر مقبول تھا کہ راشد الخیری نے بھی (جنس مصروف کہا جاتا تھا) نانی عشو کا نیم مزاحیہ کردار پیش کرنے کی کوشش کی۔ بے شک راشد الخیری کے مزاح کو ظرافت سے کوئی لگاؤ نہیں تھا اور وہ نانی عشو کے سلسلے میں ناکام بھی ہوئے تاہم اس رجحان کے وجود کا یہ ایک اہم ثبوت ہے۔ متناوہ متقدم ترین کے اس رجحان کو اپنانے اور غیر بنجیدہ کرداروں کو پیش کرنے کی سب سے بڑی کوشش عظیم بیگ چغتائی نے کی۔ یہ درست ہے کہ چغتائی کے ہاں کوئی بھرپور مزاحیہ کردار نظر نہیں آتا تاہم زندگی کی ناہمواریوں سے محفوظ ہونے کی روش کے باعث اُن کے افسانوں میں لاتعداد نیم مزاحیہ کردار ضرور ابھرے ہیں۔ دراصل عظیم بیگ چغتائی، کردار کی فطری ناہمواریوں کو منہج کیفیات کو جنم دینے کے بجائے عملی مذاق کی مدد سے ایک مزاحیہ صورت حال پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں؛ اسی لیے اُن کے پیش کردہ کردار اُس مقام تک نہیں پہنچتے جہاں مزاحیہ کردار کو پہنچنا چاہیے، نتیجہ یہ کہ اُن کے افسانوں کے مزاحیہ کردار بھی کسی گہرے تاثر کو جنم دینے کے بجائے محض چند منہج کیفیات کو مہمیز کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ عظیم بیگ چغتائی کے علاوہ امتیاز علی تاج اور پطرس بخاری نے بھی اردو افسانے

کی اس خاص رد کے تحت سنجیدہ کرداروں کے بجائے مزاحیہ کرداروں کی پیشکش کو اہمیت دی۔ امتیاز علی تاج نے ”چچا چھکن“ کا ایک بھرپور مزاحیہ کردار پیش کیا اور پطرس بخاری چند نیم مزاحیہ کرداروں کو منظر عام پر لائے لیکن موجودہ بحث کے لیے ان تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔

دوسری جنگ عظیم کے لگ بھگ اردو افسانے کا کردار ایک نئی تہذیبی سے روشناس ہوتا ہے یعنی کردار کی پیشکش میں نفسیاتی کشمکش کو پہلی بار اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اس سے قبل پریم چند نے سماجی مقتضیات اور فرد کے طبعی رجحان میں ایک تصادم کو اپنا موضوع بنایا تھا اور ایسے کردار پیش کیے تھے جو اپنی فطری برائیوں کے باعث سماجی اقدار سے برسرِ پیکار رہتے تھے تا آنکہ بعض واقعات یا حادثات کے باعث وہ سماجی اقدار سے ہم آہنگ ہو جاتے تھے، گویا پریم چند کے زمانے میں افسانے کا کردار فرد اور سماج کے تصادم کی پیداوار تھا۔ لیکن دوسری جنگ عظیم کے لگ بھگ کردار کی تعمیر میں داخلی تصادم کو اہمیت ملنا شروع ہوتی ہے اور یہیں سے کردار کا جنسی پہلو افسانے کا موضوع بنتا ہے۔ جنگ اردو افسانے کے پہلے دور میں اخلاقی اور اصلاحی زاویہ نگاہ کے باعث کردار کے جنسی رجحان کو واضح کرنے کی تحریک کا آغاز ہو گیا تھا اور اس کے تحت ایسے کردار پیش کیے گئے تھے جو جنسی میلان کی شدت کا نمونہ تھے (مثلاً قاضی عبدالغفار کے افسانے ”نہن پیچہ کی چھوکری“ کا کردار، تنویر اعلیٰ عباس حسینی کے افسانے ”میل گھوٹی“ کی بہو، اور محمد علی رودلوی کے متغزرد انوکھے کردار)؛ تاہم ان کرداروں کو زیادہ سے زیادہ جنسی جذبے کی شدت کے لیے علامت کے طور پر استعمال کیا گیا تھا۔ کرداروں کے نفسیاتی تصادم کو جاگر کرنے کی کوشش اردو افسانے کے دوسرے دور ہی میں نظر آتی ہے۔

اردو افسانے کے دوسرے دور میں کردار کے داخلی تصادم کی تین صورتیں ابھرتی ہیں۔ ایک صورت تو وہ ہے جسے سعادت حسن منٹو نے پیش کیا اور جس کے تحت کردار کے اس داخلی تصادم کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی جو جنسی جذبے کی ناآسودگی کے باعث نمودار ہوتا ہے۔ چنانچہ اس دور میں منٹو کے بیشتر کردار ایسی عورتیں ہیں جو جسمانی طور پر طوائف کا طریق کار قبول کر چکی ہیں لیکن ذہنی طور پر عورت کی نارمل زندگی ہی سے منسلک ہیں۔ اس ضمن میں منٹو کے افسانے ”جنگ“ کا کردار سوگندھی اور کان شلوار کا سلطانہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ کردار کے داخلی تصادم کو پیش کرنے کی دوسری اہم کوشش ممتاز مفتی نے کی۔ وہ کردار کی ان ان کہی باتوں کو سطح پر لائے جو لاشعور کی

تاریکیوں میں مقید رہتی ہیں لیکن دراصل جو خارجی زندگی کے بیشتر اعمال کی ذمہ داریاں منظر کے برعکس ممتاز مفتی نے زندگی کے عام کرداروں کو پیش کیا اور (عورت کے معاملے میں بالخصوص) جسم بیچنے والی عورت کے بجائے گھر کی چار دیواری میں رہتی ہوئی ایک نارمل عورت کو پیش کر کے اُس کی بہت سی نفسیاتی اور ذہنی الجھنوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ بے شک اس طریق کار کے باعث اُن کے کرداروں کا داخلی تضاد اُس شدت کے ساتھ جاگرنہ ہو سکا جو منظر کے ہاں عام طور سے ابھرا ہے، تاہم کردار کی پیشکش کے سلسلے میں ممتاز مفتی نے نسبتاً ”مشکل زمین“ پر کام کیا اور خارجی سطح کی خدمت کے بجائے تضاد کو پیش کرنے کے بجائے اُس تضاد کو سطح پر لانے کی کوشش کی جو نارمل انسان کی بالکل نارمل زندگی کے پس پشت موجود ہے اور جو بیشتر اوقات ایک پُر اسرار طریق سے فرد کو کردار میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس ضمن میں ممتاز مفتی کے کردار ”آپا“، ”عذرا“، ”جھکی جھکی“، ”نکھیں“ اور ”دیوی“ خاص طور پر قابل مطالعہ ہیں۔ کردار کے داخلی تضاد کی تیسری صورت دو تھی جسے محمد حسن عسکری نے پیش کیا۔ عسکری یہ چاہتے تھے کہ فرد کے ملازمہ خیال کو اس طرح پیش کیا جائے کہ واقعہ چاہے نمودار ہو یا نہ ہو کردار کے سامنے نقوش ابھر کر ضرور سامنے آ جائیں۔ چنانچہ اُن کے مشہور افسانوں ”حرام جادی“ اور ”چائے کی پیالی“ کے بنیادی کردار محض اپنی سوچ کے سہارے ابھرتے ہیں اور ان کا یہ عمل کردار کے سامنے پہلوؤں کو اجاگر کر دیتا ہے۔ سوچ کے اسی طریق کار کے تحت شمس آغا نے ”تنگست“ کے کردار ریا ض اور ”قریب آرزو“ کے کردار ناہید کو پیش کیا۔ تاہم شمس آغا نے کردار کے نفسیاتی تضاد کو اجاگر کرنے کی غرض سے اسے آزاد ملازمہ خیال کے عمل سے نہیں گزارا، انھوں نے چھوٹے چھوٹے واقعات کی مدد سے حقیقت کی ذنیہ کے ساتھ ان کا تعلق شروع سے آخر تک قائم رکھا۔ چنانچہ کردار کی پیشکش کے سلسلے میں شمس آغا کے اقدام کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ اسی دور میں کردار کی داخلی کشش کو اجاگر کرنے میں غلام عباس، فیاض محمود، بلونت سنگھ، خیر اور یزیدی، آغا، برادر، قدرت اللہ شہاب اور مسعود شاہد نے بھی خاص طور پر کامیابی حاصل کی۔

دیے مجموعی طور پر اردو افسانے کا یہ دور پلاٹ اور کردار سے بے اعتنائی کا دور تھا۔ افسانے کے اس نئے انداز کو رواج دینے والے کرشن چندر تھے جن کے طریق کار کو اس دور کے بیشتر افسانہ نگاروں نے بڑی فراخ دلی سے قبول کر لیا تھا، یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر کا انداز دور طریق کار

اس دور کے افسانے پر مسلط نظر آتا ہے۔ اُن سے قبل پریم چند نے سماجی ناہمواریوں کے استیصال کے لیے کردار سے مدد لی تھی اور کردار کے ایک مخصوص رد عمل کو تحریک دے کر اپنے نقطہ نظر کو واضح کرنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن کرشن چندر نے سماج کی ناہمواریوں کو کردار کے بجائے نگارش کے ایک مخصوص انداز سے اُجاگر کرنے کی کوشش کی، اسی لیے اُن کے ہاں زیادہ تر ایک ایسا نوجوان ابھرا ہے جو حساس تعلیم یافتہ مگر ایک بری حد تک باغی ہے اور جس کی تحویل میں کرشن چندر نے طرز کے حربے دے کر بات کرنے کے ایک نئے انداز کو درج دیا ہے۔ درحقیقت یہ نوجوان کرشن چندر کا ہم زاد ہے اسی لیے کرشن چندر نے اپنے فسانوں میں زیادہ تر اپنے آپ ہی کو کردار کے روپ میں پیش کیا اُن کے افسانوں میں عام کرداروں سے بے اعتنائی کی ایک وجہ یہی ہے۔ دوسری وجہ غالباً یہ ہے کہ انھوں نے ایک ذاتی بندی سے ماحول اور معاشرے کے مذاہجز کو دیکھا ہے، یا پھیروں بھی کہہ سکتے ہیں کہ انھوں نے ایک سیاح کی طرح زندگی اور ماحول کے طوں اور عرض کو اپنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ ان کے بیشتر افسانے دراصل سفر کی داستانیں ہیں اور افسانے کا مرکزی کردار جو دراصل افسانہ نگار کا ہم زاد ہے زندگی کے مناظر کو بوٹل کی ہالکونی یا ریل بس اور کار کی کھڑکی میں سے دیکھتا چلا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے کردار کے بجائے ٹائپ (Type) کو زیادہ تر دیکھا اور اسی کو پیش بھی کیا ہے۔ اُن کے افسانوں میں پہاڑی دوشیرہ، بکھڑا دکان دار، گرجھی لالہ، پنواری، چنگی محترم، مصوٰی، کسان فلسفی اور شاہ عرشاں نمونے (Type) کے طور پر ابھرے ہیں اور اپنے اپنے کردار کے لیے بطور علامت استعمال ہوئے ہیں، لیکن کردار کو اس کے سارے داخلی یا خارجی تضاد کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کرشن چندر کے ہاں بہت کم نظر آتی ہے۔ یہاں ذکر تقسیم سے پہلے کے کرشن چندر کا ہے اس سے اُن کے فن کی تنقیص مقصود نہیں کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ زندگی کو جس مقام اور زاویے سے کرشن چندر نے دیکھا اُس کے تحت کردار نگاری کا رجحان ممکن اور مناسب نہیں تھا۔ یوں بھی بندی سے ارد گرد کی زمین پر نظر ڈالیں تو نظر زمین کے محض ایک ٹکڑے پر ڈک نہیں جاتی یہ دور دور تک بڑھتے اور پھیلنے چلے جاتی ہے اور نیچے جنگل، ندیاں اور مکان محض ایک وسیع تر مذاہجز کو جنم دے کر رہ جاتے ہیں۔ اس دور میں کرشن چندر کے ہاں کردار کے نہ ابھرنے کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ انھوں نے ماحول کو ایک بندی پر سے دیکھا ہے۔

تقسیم کے بعد یہ صورت حال باقی نہ رہی اور ماحول کو بلندی پر سے دیکھنے کے بجائے
 اشکال و مظاہر کو براہ راست مٹس کرنے کا ترجمان ابھر آیا۔ چنانچہ اس دور کے بیشتر افسانے
 دراصل کردار کے افسانے ہیں۔ یہ درست ہے کہ تقسیم سے قبل بھی کردار کے افسانے لکھے گئے
 لیکن ایک توازن کی تعداد کم ہے دوسرے اُل میں سے بیشتر افسانوں کی اساس ایک ایسے کردار پر
 استوار ہے جو زیادہ سے زیادہ کسی جنسی الجھن میں مبتلا ہے۔ بستہ تقسیم کے بعد افسانہ نگار نے نسبتاً
 وسیع پس منظر کا اہتمام کیا ہے اور کردار کو بہت سے نفسیاتی اور سماجی عوامل کی مدد سے ابھارا ہے۔
 بحیثیت مجموعی نئے دور کی کردار نگاری میں کشادگی کا احساس ہوتا ہے اور کردار کے نفسیاتی اور
 ذہنی تصادم کے بہت سے پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ تقسیم کے
 بعد لکھے گئے بیشتر افسانے پلاٹ کی پیشکش یا طربیہ عناصر کی آمیزش کے بجائے کردار نگاری کے
 عمل کی وجہ سے ممتاز نظر آتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی کے کردار (ایک چادر میلی سی)؛ شفاق احمد کے
 کردار، مسعود (انی) اور داؤد جی (گڈ ریا)؛ احمد ندیم قاسمی کے کردار مولوی ایل (الحمد بِلد) اور
 میاں سیف الحق (کفن دفن)؛ میرزا ادیب کا کردار مائی پھتاں؛ سعادت حسن منٹو کے کردار جاگی اور
 ثوبہ بیک سنگھ آغا بابر کا کردار بیڑ پوش؛ ہاجرہ مسرور کا کردار بھانور رحمان؛ منیب کے کردار پتلی جان اور
 نوچندی (غلہ)، امجد انطاف کا کردار لندہ بخش (چونے کی کھپڑ)؛ انور عظیم کا کردار شاہد (لوہکتی چٹان)،
 خلیل احمد کے کردار، غوثیہ (وہ حجابات جو آنکھوں پر کیے سے قائم) اور بھابی؛ جاویدہ جعفری کا کردار زردنی
 (سپنوں کے جال)؛ غلام عباس؛ جو گندر پال؛ صادق حسین؛ صلاح الدین اکبر؛ رام نعل؛ غلام الشکیل نقوی؛
 رشید امجد؛ محمد منشا یاد، نجم الحسن رضوی؛ وقار بن الہی؛ قاسم محمود؛ تونس جاوید؛ انور سجاد؛ خدیجہ مستور؛
 احمد شریف؛ فرخندہ لودھی؛ بلراج کوئل؛ جیلانی بانو؛ ہند رنا تھہ؛ عبد السلام؛ اے خیام؛ شمس ادا احمد؛ محمود احمد قاسمی؛
 شمع خالہ اور دیگر افسانہ نگاروں کے بہت سے کردار نہ صرف زندگی کے مختلف شعبوں سے ابھرے
 ہیں بلکہ اُن کی تمیر میں متعدد ذہنی سماجی اور نفسیاتی عوامل نے بھی حصہ لیا ہے۔ جو لوگ تقسیم کے بعد
 کے اردو افسانے کو کمتر اور انحطاط پذیر قرار دیتے ہیں وہ دراصل اردو افسانے کی اس نئی کر وٹ
 سے آشنا ہی نہیں ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تقسیم کے بعد لکھے گئے اعلیٰ پایے کے افسانے اپنے فنی محاسن
 اور کردار کی پیشکش کے باعث اردو افسانے کی روایت کو آگے بڑھانے میں مدد ثابت ہوئے ہیں اور
 ان کی وجہ سے اردو افسانے کے تدریجی ارتقا کا عمل جاری ہے۔

تاہم نئے دور کے افسانے میں کردار نگاری کا رُحان محض افسانہ نگار کی صوابدید کا نتیجہ نہیں؛ یعنی یہ نہیں ہوا کہ تقسیم سے قبل تو افسانہ نگار نے ایک خاص قسم کے افسانے لکھے اور تقسیم کے بعد ایک صبح اُس نے فیصلہ کر لیا کہ آئندہ وہ صرف کردار کے افسانے لکھے گا۔ ادب کی تخلیق اس قسم کے شعوری اقدامات کے تابع نہیں ہوتی۔ فی لاصل کردار نگاری کے اس بھرپور رُحان کے پس پشت بعض سماجی کرداروں اور تحرراتی کیفیتوں کا وجود صاف نظر آتا ہے اور افسانہ نگار نے محض غیر شعوری طور پر افسانے کے اس عنصر پر توجہ مبذول کی ہے جو ان بحرانی کیفیات کے باعث ابھر کر نمایاں ہو گیا ہے۔

اُردو افسانے میں کردار نگاری کے اس رُحان کی چند وجوہ بالکل واضح ہیں۔ پہلی وجہ یہ کہ تقسیم کے باعث لاکھوں افراد نے نقل مکانی کی، در سارا معاشرہ ایک بحران میں سے گزرا جس کے باعث فرد کی پرسکون زندگی میں الجھل پیدا ہوئی اور اُسے ایک ایسے ماحول کو چھوڑ کر جہاں وہ صدیوں سے گزر آؤقات کر رہا تھا اور جہاں ایک طویل تصادم اور آمیزش نے اُس کے کردار کے بہت سے ابھرے ہوئے پہلوؤں کو بیضویت عطا کر کے اُسے محض ایک مثالی نمونے (Type) کا درجہ عطا کر دیا تھا ایک بالکل نئے ماحول میں اُس نے جدوجہد کے دور سے گزرنا پڑا اور اس اجتماعی ماحول سے تصادم کے باعث اُس کی شخصیت کے بہت سے پہلو ابھر کر نمایاں ہو گئے۔ یہ بالکل ایسے ہی تھے جیسے کوئی شخص کسی گلی میں آکر رہے اور ایک طویل مدت کی کشمکش کے بعد محلے والوں سے ذہنی سمجھوتا کرنے میں کامیاب ہو جائے اور پھر اُسے یک لخت یہ مکاں چھوڑ کر کسی اور محلے میں جا کر رہنا پڑے؛ ایسی صورت میں اُسے نئے محلے کے باشندوں سے ذہنی سمجھوتا کرنے سے قبل ایک بار پھر تصادم و کشمکش کے جملہ مراحل سے گزرنا ہوگا۔ اس تصادم کی پیٹ میں محلے والے بھی آجائیں گے اور سارا ماحول ایک میدان کارزار کی صورت اختیار کر جائے گا، تصادم کے باعث افراد کی پرسکون اور میکانیکی زندگی پر کاری ضرب لگے گی اور کردار ابھرتے چلے گئے۔ تقسیم کے واقعے نے فرد کو بالکل اسی طرح کردار میں تبدیل کیا اور زندگی میں وہ حرکت اور ڈرامائی کیفیت پیدا کی جسے افسانہ نگار نے اپنا موضوع بنایا۔

دوسری وجہ یہ ہے کہ تقسیم ملک نے دیواریں اور خد بندیاں قائم کیں اور لکیر کے دونوں جانب ماحول سٹ کر رہ گیا۔ شہروں کی آبادی میں یک لخت اضافہ ہوا اور ”جائے جگ است و مرداں بسیار“

کے تحت تصادم اور آویزش زیادہ ہوگئی۔ جس طرح کوئی شخص چھت سے اتر کر کمرے میں آجائے تو اُس کی نظر اُوچی اُوچی دیواروں کو پار نہیں کر سکتی اور دُور کے بجائے قریب کی اشیاء پر مرکوز ہو جاتی ہے بالکل اُسی طرح جب تقسیم کے باعث دیواریں قائم ہوئیں اور ماحول سمنا تو بحالہ افسانہ نگار نے معاشرے کے وسیع مددِ جزر کے بجائے قریبی ماحول پر ایک نظر زالی وریوں اُسے وہ لاتعداد کردار دکھائی دیے جو اُسے پہلے نظر نہ آئے تھے۔ بہر حال وجہ چاہے کچھ بھی کیوں نہ ہوں تقسیم کے بعد کے اردو افسانے میں کردار نگاری کے ایک بھرپور رجحان کی نشی ممکن نہیں۔

☆☆☆



علامتی افسانہ ایک منفی تحریک؟

مجھے ڈاکٹر جمیل جالبی کا ایک مقالہ ”علامتی افسانہ‘ ایک منفی تحریک“ بھجوا دیا گیا ہے اس فرمائش کے ساتھ کہ میں اس کے مندرجات کے بارے میں اپنے تاثرات کا ظہار کروں۔ اعتباراً امر کے طور پر یہ چند سطور لکھنے کی جسارت کر رہا ہوں۔

’ن‘ کے قیمتی مضمون کا پہلا آہم نکتہ یہ ہے کہ اردو میں علامتی افسانہ لکھنے کا رجحان مغرب کے متنازعی علامتی رجحان کے تتبع میں ہے۔ مراد یہ کہ علامتی رجحان ہمارے اپنے تجربات یا واردات کا اثر نہیں، یہ ”بیرونی مغربی“ کے سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ انھوں نے اس رجحان کو احساس کمتری کا نتیجہ قرار دیا ہے۔

اس سلسلے میں چند باتوں کو مد نظر رکھنا بہت ضروری ہے تاکہ مسئلہ اپنے صحیح تناظر میں سامنے آ سکے۔ مثلاً یہ کہ سوال محض علامتی افسانے کا نہیں، مشرق نے مغرب سے آزاد نظم، جدید تنقید اور انشائیے کے علاوہ متعدد علمی مباحث حتیٰ کہ علمی اصطلاحات تک درآمد کی ہیں اور اس میں کوئی حرج بھی نہیں ہے۔ سرسید نے جب بیرونی مغرب کی سفارش کی تھی تو وہ پوری مغربی تہذیب کو ایک Package کے طور پر درآمد کرنے کے حق میں تھے۔ یہ گویا نقالی یا تتبع کے میدان کو رائج کرنے کی ایک کوشش تھی۔ اقبال اس بات کے خلاف تھے انھوں نے مغربی تہذیب اور مغربی علوم میں حد درجہ فاصل قائم کرتے ہوئے یہ مشورہ دیا کہ آپ بے شک مغربی علوم سے استفادہ کریں مگر مغربی تہذیب کو شاخ نازک پر بیٹھا ہوا آشیہ ہی تصور کریں۔ بعد ازاں اہل نظر نے اقبال کے موقف کو مزید کشادہ کرتے ہوئے اس بات کی سفارش کی کہ آج کے پھلتے ہوئے مغربی علوم کے باعث جس وسعت نظر نے جنم لیا ہے ہمیں اس سے استفادہ کرنا چاہیے، علم، مہادی طور پر علم ہے اسے محض ”مغربی“ قرار دے کر مسترد کرنا تنگ نظری کو فروغ دینے کے مترادف ہوگا۔ مطلب یہ کہ اہل نظر

کے اس رویے کا اطلاق ادبیات پر بھی ہونا چاہیے۔ لہذا اردو افسانے میں علامت نگاری کا رجحان اگر مغرب کے متوازی علامتی رجحان سے اثرات قبول کرنے کا نتیجہ ہے تو اس پر ناک بخون چڑھانے کی ضرورت نہیں۔ مغرب سے تو اور بھی بہت سے اثرات آئے ہیں اور برابر آ رہے ہیں۔ فاصلوں کے کم ہونے کے باعث ساری دنیا چھوٹی ہو گئی ہے۔ ٹیلی ویژن، ٹیلی فون، ریڈیو، ہوائی جہاز، مصنوعی سیارے، اخبار، کتاب، اُر عالمی سطح کے میل جول نے پوری دنیا کو ایک خاندان میں تبدیل کر دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ خاندان کے افراد ایک دوسرے سے متاثر بھی ہوں گے اور لین دین کی فضا بھی وجود میں آئے گی، اور یہ بات قابل اعتراض نہیں ہے۔ مگر ڈاکٹر جمیل جاہی کا کہنا ہے کہ لین دین کی فضا پیدا نہیں ہوئی، صرف ایک طرف ٹریفک وجود میں آیا ہے اور وہ بھی نقالی کے انداز میں۔ اُن کی اس بات سے اتفاق نہیں ہے۔ فلسفے میں ریکارڈ اور شوہن ہاؤس سے لے کر خطے تک میں مشرقی افکار کی خوشہ چینی کے شواہد عام طور سے مل جاتے ہیں، بلکہ مغرب میں نشاۃ ثانیہ کی ساری تحریک ہی مشرق وسطیٰ کی علمی تحریک کی رہین منت دکھائی دیتی ہے۔ علامہقبال کی یہ بات غلط نہیں کہ مغرب نے جس استغراقی رویے کو اپنا کر ترقی کی راہ اول اور مشرق وسطیٰ میں پر دان چڑھاؤ پھر وہیں سے اُس نے مغرب میں پہنچ کر پوری مغربی تہذیب کو متاثر کیا۔ مغرب میں زمین بدھ مت اور اپنشدوں کے فلسفے کے علاوہ اسلام اور اسلامی علوم سے مستشرقین نیز دیگر مغربی مصنفین کا شغف اس بات کا گواہ ہے کہ بین الدین کی نصف یقیناً وجود میں آئی ہے۔ ادبیات کے ضمن میں دیکھیے کہ ہرمن ہیمنس نے جو بیسویں صدی کی مغربی ادبیات میں ایک نہایت قوی آواز ہے، مشرقی اساطیر، علوم اور فلسفوں کی بڑے پیمانے پر باز آفرینی کی اور یہی حال متعدد دوسرے مغربی مصنفین کا ہے کہ انھوں نے اپنی تصنیف میں جا بجا مشرق سے روشنی کا اکتساب کیا۔ گویا مشرق اور مغرب دونوں نے ایک دوسرے سے اثرات قبول کیے ہیں مگر ایک دوسرے کی بھونڈی نقل نہیں اتاری۔ یہی بات علامتی رجحان کے سلسلے میں بھی کہی جاسکتی ہے کہ اردو افسانہ اس سلسلے میں مغرب سے متاثر تو ہوا ہے مگر اُس کا نقاش ہرگز نہیں ہے۔ اردو کے علامتی افسانے کو محض نقالی قرار دینے کے بعد ڈاکٹر جمیل جاہی نے اُن چند وجوہ کی نشان دہی بھی کی ہے جو اُن کے بقول ہمارے علامتی افسانے کی ترویج کے پس پشت نظر آتی ہیں۔ مثلاً ایک یہ کہ اردو کا علامتی افسانہ ترقی پسند حقیقت نگاری سے انحراف کے عمل میں ظاہر ہوا، دوسری یہ کہ جب ۱۹۵۸ء میں رشل لا کا نقاد ہوا

اور آزادی اظہار سلب ہوگئی تو ہمارے افسانہ نگاروں نے علامتی انسانوں کے ذریعے اظہار کا ایک بالواسطہ انداز اپنایا (حیرت ہے کہ اتنی بڑی بڑی وجود کا اقرار کرنے کے باوجود وہ اسے مغرب کی نشان بھی قرار دیتے ہیں)۔ وجود کے سلسلے میں اُن کا موقف صاف واضح اور ایک بڑی حد تک درست ہے۔ تاہم اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ علامتی افسانے کا جنم عالمی سطح کا ایک واقعہ ہے اور جیسا کہ ڈاکٹر جمیل جالبی خود بھی مانتے ہیں کہ اردو میں علامت نگاری کا جنم مغرب سے آیا ہے اس لیے اردو میں علامتی افسانے کو کلیۃً ترقی پسندی یا مارشل ل کار کا ردِ عمل قرار دینا شاید درست نہ ہو۔ اصل بات یہ ہے کہ انیسویں صدی یقین اور خود اعتمادی کی صدی تھی۔ عام خیال یہ تھا کہ سائنس نے کائنات کی ماہیت قریب قریب دریافت کر لی ہے اور یہ کائنات ٹھوس روشن اور شفاف ہے اور آغاز و انجام کے تابع ہے۔ مگر انیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی یقین اور خود اعتمادی کی یہ ساری قضا پارہ پارہ ہوگئی۔ شےیت یعنی Thingness پر پُر اسراریت غالب آنے لگی۔ کائنات اکبر اور کائنات اصغر دونوں نقاب اندر نقاب دکھائی دیئے گئیں۔ فلکیات نے کائنات کی پُر اسراریت کو اور طبیعیات نے ایٹم کے اعماق میں مستور ایک پوری کائنات کو منکشف کرنا شروع کر دیا۔ اذہان کو محسوس ہونے لگا کہ ٹھوس حقیقت اپنے ٹھوس بن سے محروم ہے۔ چنانچہ سارے ادب میں عدمت نگاری کا چہن عام ہوا اور حقیقت کی نہایت کو دریافت کرنے کی کوششیں عام طور سے ہونے لگیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی فرماتے ہیں:

علامت حقیقت کو اُجاگر کرنے کا ایک وسیع ہے جبکہ ہمارا افسانہ نگار حقیقت سے نا آشنا ہے اور اس لیے وہ حقیقت کو علامت کے ذریعے پیش کرنے کے بجائے علامت کے ذریعے حقیقت کو دیکھے کا عمل کر رہا ہے۔

مجھے اُن کی اس بات سے انکار نہیں کہ ہمارا افسانہ علامت کے ذریعے حقیقت کو جاننے کی کوشش میں ہے مگر کیا یہ کوئی قابلِ اعتراض بات ہے۔ نہیں! میں تو اسے قابلِ فخر بات کہوں گا کیونکہ اس عمل سے ہمارے افسانہ نگار نے خود کو ایک اہم عالمی رجحان سے ہم آہنگ کر لیا ہے۔ اُس رجحان سے جس کے تحت سائنس دان سے لے کر شاعر تک حقیقت کو جاننے کی کوشش میں ہے۔ حقیقت کو علامت کے ذریعے پیش کرنے کا سوال تو وہاں پیدا ہو گا جہاں حقیقت پہلے سے معلوم ہو۔ انیسویں صدی کا یقین رخصت ہو چکا اب تو حقیقت انتہائی پُر اسرار اور نقاب اندر نقاب

دکھائی دینے لگی ہے۔ دُب حقیقت کو یا حقیقت کے کسی ایک پرت کو روشنی کے دائرے میں لانے کے لیے کوشش ہے۔ چونکہ اس عمل کے لیے اس کے آزمودہ نسخے (مثلاً حقیقت پسندی یا رومانوی پروانہ تخیل) بری طرح ناکام ہو چکے ہیں لہذا وہ مجبور ہے کہ علامتی رویے کو بروئے کار لائے۔ ڈاکٹر جمیل چالیسی نے علامت کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ حقیقت کو اُجگر کرنے کا ایک ذریعہ ہے جس سے اُن کا مقصود یہ ہے کہ علامت اگر حقیقت کی عکاسی کرے تو اُس کا فرض پورا ہو جاتا ہے۔ بس یہیں سب سے بڑا گھپلا ہے کیونکہ علامت عکاسی کا نہیں دریافت اور قلب و جاہلیت کا عمل ہے یہ کسی مرتب شدہ صورت حال کو سامنے نہیں لاتی یہ امکانات کو مس کرتی ہے تاکہ حقیقت کی پُر اسراریت کو جان سکے۔ عرصہ ہوا میں نے علامت کی توضیح ایک مثال سے کی تھی جس کا بعد وہ موجودہ بحث کے سلسلے میں ضروری ہو گیا ہے۔ مثال یہ تھی۔

فرض کیجئے رات آندھری ہے اور آپ بجلی کے کھمبے کی طرف دوں درواں ہیں۔ اسی صورت میں آپ کا سایہ آپ کے پیچھے پیچھے آئے گا اور جیسے جیسے آپ روشنی کے قریب آئیں گے سایہ چھوٹا ہوتا چلا جائے گا تاکہ آپ کھمبے کے بلب کے نیچے آگزرے ہوں گے تو سایہ آپ کے قدموں میں سمٹ کر غائب ہو جائے گا۔ مگر اس کے بعد جب آپ کھمبے کو پیچھے چھوڑ کر کے کوڑھیں کے تو سایہ آپ کے قدموں کے نیچے سے برآمد ہو کر آپ کے گے کے چنے لگے گا اور پھر پھر طویل سے طویل تر ہوتا چلا جائے گا حتیٰ کہ رفتی کو چھوے لگے گا۔

یہی حال علامت کا ہے۔ جب معنی آپ کے پیچھے پیچھے آئے یعنی آپ کا تابع مہمل ہو تو یہ علامت نہیں۔ جب یہ آپ کے قدموں تلے آکر غائب ہو جائے اس کا علامت بننا تو دور کہنا یہ اپنے وجود بھی ہاتھ دھو بیٹھے گا۔ ترقی پسند حقیقت نگاری میں یہی نقص تھا کہ اُس نے شے کو دراز یا کہانی کو روشنی کی چکا چوند میں لا کر اُس کی معنویت کو ختم کر دیا تھا۔ مگر جب معنی تخلیق میں سے پھوٹ کر اُٹھ رہا ہے اپنے دائرہ کار کو بڑھانے لگے اور امکانات میں ڈھلتا چلا جائے تو ہم کہیں گے کہ معنی کی صورت علامتی ہو گئی ہے۔ علامت کسی مقررہ معنی کا نام نہیں کیونکہ اسی صورت میں یہ فوراً نشان (Sign) بن جائے گی جیسے صلیب جسے قربانی کی علامت کہا گیا ہے حالانکہ یہ قربانی سے چپک جانے کے باعث اب محض اس کے لیے ایک نشان ہے۔ علامت تو ہر دم پھیلتی ہوئی شعاعوں کا دوسرا نام ہے یہ شعاعیں دراصل وہ Tentacles ہیں جو حقیقت کے بطون میں اتر کر اُس کے امکانات کو مس کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا کام یہ نہیں کہ محض دریافت شدہ حقیقت کو جھاڑ پونچھ کر پیش کر دیں۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کے مضمون کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ علامتی افسانہ ایک منفی رُحان ہے۔ واضح ہے کہ وہ عد مت کی کارکردگی اور علامتی افسانے کی قوت کے شاکی ہرگز نہیں۔ اسی لیے انھوں نے غزل کی عد مت کی تعریف کی ہے اور کہا ہے کہ اس سے معنی کی بنی نہیں پیدا ہوئی ہیں۔ اسی طرح انھوں نے مغرب کے علامتی افسانے، بالخصوص کانکا کے علامتی انداز کو پسند کیا ہے۔ انھیں اعتراض صرف یہ ہے کہ ہمارا جدید علامتی افسانہ ایک منفی تحریک ہے کیونکہ یہ محض مغرب کی نقالی ہے اور تجربات سے بھونکا ہوا نظر نہیں آتا۔ مگر سوال یہ ہے کہ علامت نگاری بجائے خود ایک مثبت تحریک ہے تو پھر ہمارا جدید علامتی افسانہ کس طرح ایک منفی تحریک ہو گیا۔ آپ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو کا جدید علامتی افسانہ ناقص ہے اس نے عد مت کا صحیح استعمال نہیں کیا یہ تجربے کی اُس س پر استوار نہیں؛ مگر آپ اسے منفی تحریک نہیں کہہ سکتے۔ منفی تحریک تو آپ صرف اُس وقت کہیں گے جب علامت نگاری کے رُحان ہی کو منفی قرار دے ڈالیں۔ آپ نے ایسا ہرگز نہیں کیا۔ لہذا علامت نگاری کا علمی رُحان اگر منفی تحریک نہیں تو پھر اردو کے جدید علامتی افسانے کو بھی ایک منفی تحریک قرار نہیں دیا جاسکتا۔

اگر اردو کا جدید علامتی افسانہ ایک منفی تحریک نہیں تو پھر دوسرا سوال یہ ہے کیا جدید علامتی افسانہ واقعہً افسانے کی روایت سے کٹا ہوا ہے، اور کیا یہ سچ ہے کہ اس تحریک کے تحت ایک بھی قابل ذکر افسانہ تخلیق نہیں ہوا۔ آئیے دیکھتے ہیں کہ یہ اعتراضات کس حد تک درست ہیں!

ڈاکٹر جمیل جالبی نے لکھا ہے کہ اردو کا جدید علامتی افسانہ ترقی پسند حقیقت نگاری کا ردِ عمل ہے نیز یہ کہ پہلے مارشل لا کے نفاذ کے واقعے نے اسے میسر نہ کیا۔ اگر ایسا ہوا ہے (اور یقیناً ایسا ہوا ہے) تو پھر آپ اسے مغرب کی نقالی کیونکر کہہ سکتے ہیں! آپ نے خود ہی اس بات کا بہر حال اقرار کر لیا ہے کہ اردو کے جدید علامتی افسانے کے وجود میں آنے کی بعض نفسیاتی، سیاسی اور معاشرتی وجوہ بھی تھیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ ہمارے اپنے ملکی واقعات، واردات اور تجربات سے بھونکا ہے۔ رہا مغرب کی نقالی کا مسئلہ تو اس سلسلے میں گزارش یہ ہے کہ آج کا انسان محض کسی ایک خاص ملک کا باشندہ نہیں عالمی برادری کا ایک رکن بھی ہے۔ اسی لیے جو کچھ عالمی سطح پر ہوتا ہے چاہے وہ عالمی تحریکات، واقعات، درجاءات کی صورت میں ہو یا عالمی انکشافات کے پیرے میں وہ اس سے اثرات قبول کرتا ہے۔ مثلاً چاند تخیل ہو جائے عالمی جنگ چھڑ جائے یا طبعیات کی کسی نئی کھوٹ سے سنائی حاصل ہو تو ظاہر ہے کہ پوری انسانی برادری اس سے متاثر ہوگی اور ایک خاص قسم کے

ردِ عمل کا مظاہرہ کرے گی۔ یوں دیکھیے تو حساس اُدھان کا عالمی سطح کے واقعات اور انکشافات سے متاثر ہونا ثقالی کے ذیل میں نہیں آتا۔ اسی طرح ہمارے یہاں مغربی ادبیات سے متاثر ہونے کے عمل کو بھی تجربے کے دائرے ہی میں شامل سمجھنا چاہیے۔ ان جملہ کوائف کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہیں کہ ہمارا علامتی افسانہ ایک طرف بے رحم حقیقت نگاری کی روٹ سے انحراف کا عمل تھا دوسری طرف سیاسی جبر کی فضا میں "سانس لینے" کی ایک کاوش اور تیسری طرف (اور یہی سب سے اہم بات ہے) یہ شے 'کردار یا کہانی کے بطن میں موجود پُر اسراریت کے ادراک کے عالمی رُجحان سے منسلک تھا۔ اسے کسی صورت بھی مغرب کی ثقالی کا نام نہیں دیا جاسکتا۔

دوسرا اعتراض یہ ہے کہ جدید علامتی افسانے میں ترسیل اور ابلاغ کا عمل ناقص ہے۔ مجھے اس بات سے بھی اتفاق نہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے جدید علامتی افسانے نے بے حد تارک اور لطیف نفسی کیفیات اور معانی کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے جو ردِ مانوی انداز یا حقیقت پسند عکاسی کے مقابلے میں نسبتاً مشکل عمل ہے۔ ہمارے ردِ مانوی افسانہ نگاروں نے فاضل فظوں کے استعمال کا منظر دکھایا تھا۔ انھوں نے متول شخص کے اکلوتے وارث کی طرح لفظوں کو بے دردی سے خرچ کیا۔ نیز ان کا انداز اور رویہ جذباتیت سے مملو تھا۔ چنانچہ ردِ مانوی طرز کے افسانے کا مطالعہ کرنا جاں جو کھوں کا کام ہے۔ رہا حقیقت پسندی کے تحت لکھا گیا افسانہ، اڈل تو اس نے کہانی یا کردار کی محض ہارنی سطح ہی کو چھو ہے دوسرے اس نے زیادہ تر مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ لہذا لطیف کیفیات یا کردار کی نفسی واردات کو گرفت میں لینے کے لیے زبان کو تخلیقی انداز میں استعمال کرنے کی اسے ضرورت ہی نہیں پڑی۔ نتیجہ یہ کہ حقیقت نگاری کے عمل نے افسانے کی زبان کو سپاٹ اور بے رُس کر دیا ہے بلکہ کہیں کہیں تو نقیاض کا منظر بھی دکھایا ہے۔ ان دونوں کے مقابلے میں علامتی افسانے نے سائیکی کی گہرائیوں میں اتر کر کیفیات اور واردات کو مس کیا ہے، یہ عمل گرامر میں جکڑی ہوئی زبان کے بس کا مدگ نہیں تھا۔ چنانچہ علامتی افسانے کی زبان تخلیقیت کے دباؤ کے تحت معنی آفرینی کے عمل میں کامیاب ہوئی ہے، بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ جدید علامتی افسانے کے باعث اردو زبان کی توسیع ہوئی ہے اور اب ہمارا افسانہ اُس مقام تک پہنچا ہے جہاں شے یا کردار میں مضمر امکانات کو لفظوں میں منتقل کرنا آسان ہو گیا ہے۔ ایسے میرا قیاس یہ ہے کہ ڈاکٹر جمیل جالبی دراصل تجربیدی افسانے کی زبان پر اعتراض کرنا چاہتے تھے، چونکہ انھوں نے تجربیدی اور علامتی افسانے

میں حد فاصل قائم نہ کی اس لیے وہ اعتراض جو تجریدی افسانے کی زبان پر ہونا چاہیے تھا علامتی افسانے کی زبان پر کر دیا گیا۔ سب جانتے ہیں کہ تجریدی افسانہ نگار حقیقت سے منقطع ہو کر محض بیانیوں کو پکڑنے کی کوشش کرتا ہے؛ چونکہ ایسا نہیں کر پاتا اس لیے اس کے ہاں ترسیل اور اطلاع کا مسئلہ کھڑا ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف علامتی افسانہ خور کو حقیقت سے منقطع نہیں کرتا۔ یہ خود کو حقیقت کی محض بالائی سطح تک محدود بھی نہیں رکھتا۔ یہ سدائے یادگار یا کردار یا فضا کو بنیاد بنا کر دوسری جانب کی پراسراریت کو مس کرنے کی کوشش کرتا ہے جس کے باعث افسانے میں معنی کے کئی نئے پرت پیدا ہو جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں رومن افسانہ احمقوں کی جنت کا عکاس ہے، ترقی پسند افسانہ جنت ارضی کے بکھیڑوں کو حل کرنے کی کوشش کرتا ہے جبکہ علامتی افسانہ اراں دونوں کے برعکس معانی کی جنتِ گم گشتہ کی تلاش میں مصروف دکھائی دیتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ رومانی افسانہ رنگ دار لفظوں اور ترکیبوں کو جذباتی انداز میں استعمال کر کے کام چاہتا ہے اور ترقی پسند افسانہ لفظ کو بسکے رائج الوقت کی طرح استعمال کر کے منادات کی فصل کاٹتا ہے جبکہ علامتی افسانہ لفظ کی قلبی مابیت کر کے اسے معنی کو گرفت میں لینے کے قابل بناتا ہے۔ فرق صاف ظاہر ہے 'چنانچہ ایسی صورت میں علامتی افسانے کی زبان کو "کچا" یا "مبہم" قرار دینا کسی طور بھی مستحق نہیں۔

جدید علامتی افسانے پر ایک یہ اعتراض بھی کیا گیا ہے کہ یہ اردو افسانے کی روایت سے کٹ ہو ہے۔ سوال یہ ہے کہ اردو افسانے کی روایت سے کیا مراد ہے؟ تا حال اردو افسانے کے تین دور ہمارے سامنے آئے ہیں: پہلا رومانی دور، دوسرا حقیقت پسندی کا دور و تیسرا علامت نگاری کا دور۔ رومانی دور میں تخیل کی کارفرمائی کو نسبتاً زیادہ اہمیت ملی جبکہ جدید علامتی افسانے نے تخیل کی اس قوت سے پناہ شدہ قائم رکھا ہے لہذا یہ اردو افسانے کے پہلے دور کی روایت سے منقطع نہیں ہوا۔ اسی طرح حقیقت پسندی کے دور نے شے اور کردار کو کہانی اور ان سے منسلک مسائل اور قضیوں کو اہم گردانا جبکہ علامتی افسانے نے اپنی اساس ہی شہیت پر استوار کی ہے گو یہ اس سے چپک کر نہیں رہ گیا۔ مراد یہ کہ اس نے شے یا کردار یا کہانی کو اس طرح برتا ہے کہ ان میں سے معانی کی شعاعیں پھوٹنے لگی ہیں؛ تاہم اس نے حقیقت پسندی کے وصف خاص سے خود کو منقطع نہ ہونے دیا لہذا اردو افسانے کے دوسرے دور کی روایت سے بھی یہ الگ نہیں ہے۔ واضح رہے کہ روایت منجمد ہو جائے اور اس سے انحراف کفر تصور ہونے لگے تو فن زوال پذیر ہو جاتا ہے۔ اسی طرح

اگر روایت سے منقطع ہو کر محض تجربے ہی کو سب کچھ سمجھ لیا جائے تو تخلیق ہوا میں معلق ہو کر رہ جاتی ہے۔ تجربہ کی افسانے کے ساتھ یہی کچھ ہو ہے لیکن جدید علامتی افسانے نے روایت کی اساس پر تجربے کو بھلنے پھولنے کے مواقع مہیا کیے ہیں اور اسی میں اس کی جیت ہے!

اپنے مقالے میں ایک جگہ ڈاکٹر جمیل جالبی فرماتے ہیں،

میں افسانہ نگاروں کی اس پُرانی نسل کا ذکر نہیں کر رہا جس نے بعض اچھے علامتی افسانے لکھے بلکہ آج کی نسل کا ذکر کر رہا ہوں جو کھنی کھنی بے جان تحریروں میں علامت نگاری کے مُردہ پتھر کو زندگی کی طرح سینے سے چٹائے ہوئے ہے۔

گویا انھوں نے اُردو فسانے میں علامت نگاری کے دور کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ پہلا حصہ جس میں افسانہ نگاروں کی پرانی نسل نے اچھے علامتی افسانے لکھے دوسرا جس میں افسانہ نگاروں کی نئی نسل نے بُرے علامتی افسانے تحریر کیے۔ ”انھوں نے اسی پر استغناء نہیں کیا یہ بھی پوچھا ہے ”کیا آج کی علامتی کہانیوں میں کسی ایک کہانی کا نام مہیا جاسکتا ہے جسے ہم بڑا ادبی تجربہ بھی کہہ سکیں اور تخلیق بھی؟ ساتھ ہی یہ بھی فرمایا ہے کہ اس میں وہ چند افسانہ نگار شامل نہیں ہیں جن کا تعلق ۱۹۱۰ء سے اس کے فوراً بعد کی نسل سے ہے۔“

گویا انھیں اس بات کا احساس ہے کہ اردو میں بڑے ادبی تجربے کی حامل علامتی کہانیاں لکھی جا چکی ہیں، البتہ (ان کا یہ خیال ہے کہ) پچھلے آٹھ دس سالوں میں نہ تو کوئی بڑا تجربہ سامنے آیا ہے اور نہ علامتی افسانے کی تحریک کا کوئی مثبت پہلو ہی اُبھا کر ہوا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے اس تاثر کی صداقت یوں محسوس نظر ہے کہ پچھلے آٹھ دس سالوں میں بھی بعض بہت اچھی علامتی کہانیاں لکھی جا چکی ہیں۔

میں ان سے صرف یہ پوچھنے کی جسارت کرتا ہوں، کیا کسی تحریک کو محض اس بنا پر منفی قرار دے کر مسترد کرنا جائز ہے کہ اس کے تحت کچھ عرصے سے اچھی ادبی تخلیقات وجود میں نہیں آسکیں؟ یہ تو ایسے ہی ہے جیسے ہماری کرکٹ ٹیم اگر کسی سال انگلستان کے دورے میں اچھی کارکردگی کا مظاہرہ نہ کر سکے تو ہم نہ صرف اس کے سارے ماضی سے صرف نظر کرتے ہوئے اس کے مستقبل کے امکانات کو نظر انداز کر دیں بلکہ کرکٹ کے کھیل ہی کو ایک منطقی انداز کا بازیچہ اُٹھائیں کہہ کر مسترد بھی کر دیں۔

اس سب کے باوجود ڈاکٹر جمیل جالبی کا زیر بحث مقالہ ایک خیال انگیز تحریر ہے۔ ایک اچھے مقالے کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ سوچ کے لیے غذا مہیا کرتا ہے اور قاری کے دل میں مخالفت یا موافقت کے عمل کو جنم دیتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو ان کا یہ مقالہ خاصا کامیاب ہے۔

(دائرے اور لکیریں)

علامتی افسانے کا مسئلہ

ڈاکٹر جمیل جاسی نے ایک نازم مضمون (شمول "ادب ہدیہ" نئی دہلی، شمارہ راج تا سنی ۱۹۹۳ء) میں اپنی ایک ۹۸۳ء کی تحریر کا حوالہ دیا ہے جس میں انھوں نے لکھا تھا کہ ب علامتی افسانے کا زور ٹوٹنے کا اور کہانی واپس آ جائے گی، چنانچہ وہ واپس آ گئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ چھٹی دہائی میں کہانی سے بے انتہائی کا جوڑ، تھان شروع ہوا تھا وہ ۹۸۳ء تک جاری رہا اور یہ ان کے مضمون "علامتی افسانہ ایک رُتھان" کے بعد کا واقعہ ہے کہ اردو افسانے میں کہانی واپس آ گئی۔ مگر کیا یہ بات درست ہے۔ کیا اس سے ہم یہ نتیجہ اخذ کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ ۹۸۳ء تک کا علامتی رُتھان کہانی کے عنصر سے تھی تھا! اصل صورت حال یہ ہے کہ ۱۹۷۰ء کے بعد ہی کہانی کی رابہی شروع ہو گئی تھی اور ۱۹۷۰ء تک کہانی پوری طرح واپس آ چکی تھی۔ چنانچہ جب "اوراق" میں نیکے بعد دیگرے ایسے افسانے شائع ہونے لگے جس میں کہانی نمایاں تھی، تو اس کا رد عمل بھی دیکھنے میں آیا۔ لہذا مجھے "اوراق" (جنوری فروری ۱۹۷۰ء) کے ادارے میں اسے موضوع بنانا پڑا۔ میرے اعلاظ یہ تھے:

پچھلے دنوں ایک کرم فرمانے یہ شکایت کی کہ اب تک "اوراق" کی پہچان جدیدیت کی طرف اس کا وہ خاص رویہ تھا جسے نوجوان ادب نے مشعل رہ کے طور پر قبول کر رکھا تھا مگر اب یہی اوراق ایسے اس نے شائع کئے گئے گا ہے جو محض بعد کہانی پیش کرتے ہیں نہ کہ معنویت لبریز ان عناصر کو جو جدیدیت کا کچھ مواد ہیں۔ لہذا یہ بتایا جائے کہ ہم (جی لوجن ادب) اب کہاں جائیں! جواباً گزارش ہے کہ وہ کہیں بھی نہ جائیں۔ ایک اچھے افسانے کے پاسے میں ہمارا یہ توقف ہے کہ اس کی اساس کسی نہ کسی کہانی پر ضرور استوار ہوتی ہے۔ ضروری نہیں کہ کہانی کسی "ترشے ترشائے" واقعے ہی کو بیان کرے، لیکن یہ ضرور ہے کہ کہانی کے کوئدے انسان تجربے کی دُند میں سے بھی صاف دکھائی دے جائیں۔ بصورت دیگر افسانہ "نثری نظم" تو شاید بن جائے لیکن افسانہ نہیں بن پائے گا۔ "اوراق" کا یہ مطالبہ ہے کہ

افسانہ محض قصہ کہانی تک محدود نہ رہے قصہ کہانی کے عقب میں دور دور تک پہنچے ہوئے
احد سی دیار کو بھی متکس کرے اور نہ افسانہ بیان کی تمام مرمرانیوں کے باوصف محض
اپنے اکہرے پن کی وجہ سے اعلیٰ تخلیق کے معیار کو پہنچ نہیں پائے گا۔

کہنے کا مقصد یہ تھا کہ افسانے میں ”کہانی“ کا عنصر کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہنا
چاہیے۔ تاہم افسانہ جب تک کہانی کی واقعاتی سطح سے اوپر نہیں اٹھے گا وہ افسانہ نہیں بن پائے
گا۔ اگر افسانہ کہانی کی واقعاتی سطح سے یکسر منقطع ہو جائے گا تو بھی وہ افسانہ تصور نہ ہوگا۔ اردو
فسانے کے پس منظر کا جائزہ لیں تو بات واضح ہو جاتی ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں جو افسانہ
لکھا گیا وہ واقعے پر غالب ایک ایسی مادی صورت حال کا مغیر تھا جو یو یو کے خدو خال کی حال
تھی۔ دوسری طرف پریم چند نے افسانے کو زمین کے لمس سے آٹھنا کیا اور زمین پر بکھری ہوئی
کہانیوں کی مدد سے سماجی مسائل کو نشان زد کرنے کی کوشش کی۔ ترقی پسند افسانے نے اس سے
ایک قدم آگے بڑھایا جب اس نے کہانی میں ابھرنے والے سماجی مسائل کو ایک خاص نظریاتی
زاویے سے دیکھا۔ چونکہ یہ نظریاتی زاویہ اصلاً ایک سیاسی زاویہ تھا لہذا طبقاتی کشمکش کے تاریخی
حوالے کی روشنی میں کہانی اور اس کے کرداروں کو پیش کیا جانے لگا۔ ترقی پسند افسانے نے خارجی
تصادم اور آویزش کو موضوع بنایا تھا مگر ای ذرا ان میں فرائیڈ کے نظریات کے تحت اردو افسانے
نے داخلی تصادم کو پیش کرنے کی بھی کوشش کی۔ اب اس سارے پس منظر پر غور کریں تو یہ نتیجہ
مرتب ہوگا کہ اردو افسانے نے ”واقعے“ کی اس سطح سے جو داستان کو مرغوب تھی اور جو اصلاً
”کہانی برائے کہانی“ کی قائل تھی ایک قدم آگے بڑھا کر کہانی کی ”پرچھائیں“ کو پکڑنے کی کوشش کی۔
ترقی پسند افسانے کے معاملے میں یہ ”پرچھائیں“ وہ نظریہ تھا جسے کہانی کے ساتھ منسلک کر دیا گیا
تھا۔ مگر اَلِیہ یہ ہوا کہ نظریے کا شورج چونکہ نصف النہار پر تھا لہذا کہانی کے قدموں سے نکلی ہوئی
”پرچھائیں“ بھی مختصر اور اکہری تھی۔ اس سب کے باوجود پرچھائیں کا نمودار ہو جانا اس بات کا
منا من ضرور تھا کہ کہانی افسانے کی سطح پر ابھری ہوئی ہے۔ دوسری طرف فرائیڈ کے نظریات کے
ذیر اثر آئے ہوئے اردو افسانے نے خود کو محض ایک مختصری پرچھائیں تک محدود نہ رکھا اس نے اندر
کی سیاحت کر کے ایک سے زیادہ پرچھائیاں دریافت کرنے کی سعی کی۔ تاہم اس زمانے میں اردو
افسانے پر نمایاں چھاپ ترقی پسند زاویہ نگاہ ہی کی مرتب ہوئی اور افسانے کو ”حقیقت نگاری“

کے تحت نہ صرف کہانی اور کردار کی اساس پر استوار کیا گیا بلکہ کہانی کو ایک سماجی اور نظریاتی معنی بھی تفویض کر دیا گیا۔ اصل یہ افسانے میں علامتی رویے کی شروعات کی صورت تھی کیونکہ جب کسی واقعے کے ظاہری معنی کے عقب میں ایک مخفی معنی بھی دکھائی دیے گئے تو علامتی طریقہ اُنہما کا آغاز ہو جاتا ہے جو فن کی جان ہے۔ نئی نئی نئی بات کا شدید احساس تھا کہ ترقی پسند افسانے نے نہ صرف خود کو پلاٹ اور کردار سے بڑی طرح منسلک کر رکھا ہے بلکہ کہانی کے ساتھ ایک "خاص نظریے" کو بھی اس طور جوڑ دیا ہے کہ اُس کا علامتی معنی نشوونما نہیں پا رہا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں میں کرشن چندر وہ پہلا شخص تھا جس نے کہانی کی جکڑ سے خود کو آزاد کرنے کی کوشش کی۔ چنانچہ اُس کے بعض افسانوں (بالخصوص "نکارے" کے افسانوں) میں کہانی میں چلک پیدا کرنے کی کوشش صاف دکھائی دیتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ بعد ازاں کہانی کی جکڑ سے رہائی پانے کی جو صورت پیدا ہوئی اُس کی شروعات کرشن چندر کے ہاں یہ آسانی نظر آ سکتی ہے۔ ہر چند کہ کرشن چندر نے کہانی کی جکڑ بندیوں سے باہر آنے کی کوشش کی مگر نظریے کی جکڑ بندیوں سے آزاد ہونے کی کوشش اُن کے یہاں بالکل نظر نہیں آتی، لہذا اُن کے افسانے میں علامتی سطح کا تنوع اور گہرائی پیدا نہ ہو سکی۔

۹۶۰ء کے لگ بھگ نئے افسانہ نگاروں نے ترقی پسند حقیقت نگاری سے انحراف کیا مگر اس انحراف کی بھی دو صورتیں تھیں۔ ایک صورت تو وہی تھی جس کی ابتدا کرشن چندر سے ہوئی تھی یعنی افسانے کے پلاٹ اور کرداروں کی گرفت سے رہائی پانے کی کوشش۔۔۔ مقصد کہانی سے انقطاع نہیں تھا، اُس کی سنگناہیت سے کہانی کو آزاد کرنا تھا جبکہ نئے افسانہ نگاروں کی یہ کوشش تھی کہ کہانی کو پلاٹ اور کردار کے علاوہ نظریے کی جکڑ سے بھی آزاد کیا جائے تاکہ اُس کے معنیاتی پرت سامنے آسکیں اور وہ کسی ایک واقعے نظریے یا معنی تک محدود ہو کر نہ رہ جائے۔ نئے افسانہ نگاروں نے یہ کام بحوبی انجام دیا اور کہانی کی متعدد معنیاتی سطحوں کی موجودگی کا احساس دلایا۔ واضح رہے کہ انھوں نے کہانی کو یکسر ترک نہ کیا، فقط کہانی کو واقعے کی سطح سے اُپر اٹھا کر اسے ایک کثیر المعنیاتی سطح تفویض کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں اردو افسانہ ایک انوکھی قوت اور گہرائی سے آشنا ہونے کی راہ پر چل نکلا۔ واقعے کی گرفت سے آزاد ہونے کی یہ ایک ایسی صورت تھی جسے مثبت پیش رفت کا نام ملنا چاہیے۔ مگر دوسری طرف کہانی سے انحراف کی وہ صورت بھی سامنے آئی جسے بعد ازاں تجریدی افسانہ نگاری کہا گیا۔ شروع شروع میں علامتی اور تجریدی افسانے

کی حدِ فاصلہ واضح نہیں تھی، لہذا اکثر لوگوں نے ان دونوں کو ایک ہی چیز سمجھ۔ خود میں نے آغاز کار میں "تجربیدی علامتی افسانہ" کے الفاظ استعمال کیے؛ لیکن بعد ہی مجھ پر ان دونوں کا مایہ لاتیاز واضح ہو گیا۔ اب کلا کہ تجربیدی افسانہ نگاری ایک ایب رُحان تھ جس نے افسانے کو کہانی کی اساس سے محروم کر کے اُسے ایک کھلی ہوئی فضا میں لاکھڑا کیا جس میں کوئی شے بھی اپنے صحیح مقام پر نہیں تھی۔ تجربیدی افسانہ نگاری کی یہ روش ایک عارضی روش جو ۱۹۷۰ء تک پہنچتے پہنچتے تقریباً ختم ہو گئی مگر علامتی افسانہ ختم نہ ہوا۔ چنانچہ ۱۹۷۵ء کے بعد بھی بالعدد اُسے علامتی افسانے لکھے گئے جو رتی پسند حقیقت نگاری سے آگے کی چیز تھے۔ مراد یہ کہ ان کی اساس تو پلاٹ اور کردار ہی پر استوار تھی مگر اب پلاٹ اور کردار کو محض ایک معنی (مثلاً نظریاتی موقف) کی ترسیل تک محدود نہ رکھا گیا اور کہانی کو اجازت دے دی گئی کہ وہ نامیاتی انداز میں پھلے پھولے اور اپنے مخفی ابعاد کو سامنے لائے۔ لہذا ڈاکٹر جمیل جالبی کا یہ کہنا محل نظر ہے کہ ۱۹۸۳ء کے بعد اردو افسانے میں کہانی کی واپسی ہوئی۔ کہانی تو صرف تجربیدی افسانے سے غائب ہوئی تھی علامتی افسانے سے نہیں۔ علامتی افسانے کے ابتدائی دور میں جب علامت کی دھند زیادہ گھنی تھی تو بھی پلاٹ اور کردار کسی نہ کسی صورت افسانے کی اساس بنے رہے جبکہ ۱۹۷۵ء کے بعد لکھے جانے والے علامتی افسانوں میں تو بالقاعدہ پلاٹ اور کردار کی اساس پر علامتی ابعاد کو منظر عام پر لانے کی کامیاب کوشش کی گئی۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے "ذہن جدید" کے محولہ بالا شمارے میں اپنے جس مضمون کا ذکر کیا ہے وہ ۱۹۸۳ء کے ایک سیمینار میں پڑھا گیا تھا اور پھر شاعت کی غرض سے "اوراق" کو بھیجا گیا۔ اُس وقت اس کا عنوان "علامتی افسانہ ایک منفی تحریک" تھا اور اسی عنوان سے "اوراق" میں اس کی اشاعت ہوئی تھی۔ اب انھوں نے اس کا عنوان "علامتی افسانہ ایک رُحان" بتایا ہے جو سوزوں نہیں۔ اس کا ذکر اس لیے کرنا پڑا کہ اُن کے متذکرہ بال مضمون کے جواب میں جو مضمون میں نے "اوراق" کے اُسی شمارے میں شائع کیا تھا اُس میں زیادہ تر ڈاکٹر جمیل جالبی کے اس موقف پر گرفت کی گئی تھی کہ "علامتی افسانہ ایک منفی تحریک ہے"۔ دوسرے اس بات کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی گئی تھی کہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے علامتی افسانے اور تجربیدی افسانے کے درمیان حدِ فاصل قائم نہیں کی اور تجربیدی افسانے کو منفی قرار دینے کے بجائے علامتی افسانے کو منفی قرار دے ڈالا ہے جو درست نہیں ہے۔ وضاحت احوال کے لیے میں اپنے اُس جوابی مضمون میں سے چند

یقیناً سادہ پیش کرتا ہوں۔

ڈکٹر جیل جی بی نے علامت کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ حقیقت کو اچا کر کرنے کا ایک ذریعہ ہے جس سے 'ن' کا مقصد یہ ہے کہ علامت اگر حقیقت کی عکاسی کرے تو اس کا رخص پورا ہوتا ہے۔ اس میں سب سے بڑا گنبد ہے کیونکہ علامت عکاسی کا نہیں اور بافت اور قلوب و ہیئت کا نہیں ہے۔ یہ کسی حربہ شدہ صورت و حال کو سادہ سے نہیں مانتی (یعنی اچا کر نہیں کرتی) یہ امکانات کو مس کرتی ہے تاکہ حقیقت کی پُر اسراریت کو جان سکے۔

میرا خیال یہ ہے کہ ڈکٹر جیل جی بی دراصل تجزیہ افسانے کی زبان پر اعتراض کرتا چاہتے تھے لیکن انھوں نے چونکہ تجزیہ اور علامتی افسانے میں حد فاصل قائم نہیں کی اس لیے وہ اعتراض جو تجزیہ افسانے کی زبان پر ہونا چاہیے تھا علامتی افسانے کی زبان پر گنبد کیا۔ سب جانتے ہیں کہ تجزیہ افسانہ نگار حقیقت سے منقطع ہو کر محض تخیلوں کو پکڑنے کی کوشش کرتا ہے اور چونکہ ایسا نہیں کر پاتا اس لیے اس کے ہاں ترسیل اور ابلاغ کا مسئلہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ دوسری طرف علامتی افسانہ خود کو حقیقت سے منقطع نہیں کرتا، ہاں وہ خود کو حقیقت کی محض بالائی سطح تک محدود بھی نہیں رکھتا، وہ سدا شے یا کردار یا فضا کو بنیاد بنا کر دوسری جانب کی پُر اسراریت کو مس کرے کی کوشش کرتا ہے جس کے باعث افسانے میں معنی کے نئے پرت پیدا ہو جاتے ہیں۔ دوسرے مفکروں میں ڈرامائی (ادری) افسانہ "احتمالوں کی جنت" کا عکاس ہے جبکہ ترقی پسند افسانہ "جنت ارضی" کے بھیڑیوں کو حل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ان دونوں کے برعکس علامتی افسانہ معانی کی "جنتِ گمشدہ" کی تلاش میں مصروف دکھائی دیتا ہے۔

حقیقت پسندی کے ذور نے شے کردار اور کہانی اور ان سے منسلک مسائل اور قضیوں کو اہم کرنا اور علامتی افسانے نے اپنی اساس ہی شیعیت پر استوار کی گو وہ اس سے چپک کر نہیں رہا کیا۔ مراد یہ ہے کہ اس نے شے یا کردار یا کہانی کو اس طرح Treat کیا ہے کہ اس میں سے معانی کی شعاعیں پھوٹنے لگی ہیں۔

ان انتہا سادہ کی روشنی میں دیکھ جائے تو ڈاکٹر جیل جی بی کی پیش گوئی (۱۹۸۳ء) کہ "ب علامتی افسانے کا زور نوٹ جائے گا" متعدد وجوہ کی بنا پر صحیح نہیں تھی۔ ایک تو اس لیے کہ انھوں نے علامتی افسانے کو تجزیہ افسانے میں فرق قائم نہیں کیا تھا۔ وہ کہنا یہ چاہتے تھے کہ تجزیہ افسانے کا زور نوٹنے کا محرکہ دیا کہ علامتی افسانے کا ردِ رٹوٹے گا۔ دوسرے اس لیے کہ تجزیہ افسانے کا زور تو ساتویں دہائی کے آغاز ہی میں ٹوٹ گیا تھا اور علامتی افسانے کا زور تاحال برقرار

ہے۔ رہی اُن کی پیشین گوئی کہ ”اردو ادب نے میں کہانی وہیں آجائے گی“ تو یہ بھی درست نہیں کہ اول تو علامتی انسانہ کسی دور میں بھی کہانی سے پوری طرح منقطع نہیں ہوا دوم چھٹی دہائی کے بعد جو علامتی انسانہ لکھا گیا اور جو اب تک لکھا جا رہا ہے وہ کہانی اور کردار کی ایک مضبوط ’سہاس‘ پر استوار ہے۔ لہذا یہ کہنا کہ ۱۹۸۳ء سے پہلے علامتی انسانہ کہانی اور کردار سے تہی تھا مگر ۱۹۸۳ء میں جب ڈاکٹر جمیل جالبی نے کہانی کی اہمیت کا حساس دلایا تو افسانہ اُسی جانب چل پڑا و اِعتاقی اعتبار سے درست نہیں۔ اگر وہ چالیس تو میں ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۳ء کے عرصے میں لکھے گئے درجنوں ایسے افسانوں کا حوالہ دے سکتا ہوں جو پلاٹ اور کردار کے حامل ہیں مگر اپنے اندر علامتی ابعاد بھی رکھتے ہیں۔

ڈاکٹر جمیل جالبی میرے محترم ہیں وہ ایک اچھے نقاد ہیں اور محقق بھی۔ مگر کچھ عرصے سے انھوں نے اپنے لیے حزبِ اختلاف کا رول پسند کر لیا ہے جس کے تحت وہ ہر نئی تحریک ’سُنف‘ یا زاویہ نگاہ کو بالعموم مسترد کرنے کی کوشش کرنے لگے ہیں۔ میرے خیال میں یہ اچھی بات نہیں۔ پوری دُنیا ’برق رفتاری‘ سے آگے کو بڑھ رہی ہے اور مغرب میں تو علوم کے باب میں خاصی پیش رفت بھی ہوئی ہے۔ خود تنقید کا دامن اب اتنا وسیع ہو گیا ہے کہ اس کا مطالعہ لسانیات، فلسفہ، تاریخ، اُساطیر، موجودیت، نفسیات، طبیعیات، مارکیٹ اور انفرمیشن تھیوری وغیرہ کا مطالعہ قرار پایا ہے۔ ایک نقطے پر علوم کے فتح ہو جانے کے باعث تنقید میں ایک انوکھی تخلیقی توانائی پیدا ہوئی ہے اس حد تک کہ اب مغرب میں تنقید کو تخلیق کی سطح تک ترویض کر دی گئی ہے۔ ایسی صورت حال میں ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث کو مسترد کرنا یا علامتی افسانے کے امکانات سے رُوگردانی کرنا کوئی اچھا رویہ نہیں۔

(معنی اور تاثر)

عملی مباحث

سرشار کی تہذیب

رتن ناتھ سرشار کی تصانیف کا سب سے بڑا وصف لکھنؤ کی تہذیب کی عکاسی ہے۔ اُن کے اپنے زمانے میں لکھنؤ کی تہذیب میں گنگا اور جمن کے ملاپ کی سی کیفیت پیدا ہو رہی تھی یعنی ایک طرف قدیم اپنے جُملہ عناصر اور جہات کے ساتھ زندہ تھا اور دوسری طرف نیا زمانہ اُس پر اپنے اثرات مرتب کرنے لگا تھا۔ مگر نئے زمانے کے اثرات ابھی زیادہ تر زیر سطح تھے۔ چنانچہ ظاہر کی دنیا میں کم اور باطن کی دنیا میں نئے زمانے کے شواہد زیادہ شدت کے ساتھ محسوس ہو رہے تھے۔

”نسانہ آزاد“ میں سرشار نے لکھنؤ کی تہذیب کی اس گنگا جمنی کیفیت کو آزاد اور خوچی کے کرداروں سے واضح کیا جن میں خوچی قدیم کا نمائندہ ہے اور قدیم کی جملہ روایات کو یا اُس میں مجتمع ہو گئی ہیں اور اُس کا مٹھ نظر اُس کے زمانے کے ایک عام شہری کے مٹھ نظر کی ہو بہو تصویر ہے۔ خوچی درحقیقت لکھنوی ہائے کی پیرودھی ہے۔ یہ بانکا اپنی داخلی قوت سے تو محروم ہو چکا ہے لیکن ظاہری طور پر اُس نے اُس رکھ رکھاؤ، خودداری اور طبیعت کی تیزی کو برقرار رکھا ہوا ہے جو کسی زمانے میں ایک ہندوستانی سورے کا طرہ امتیاز تھی۔ سروینٹس نے بھی اپنی کتاب ”ڈان کہوٹے“ میں اپنے زمانے کے ہائے یعنی نائٹ (Knight) کی حالتِ زار ہی کا نقشہ کھینچا تھا، یعنی اس بات کا اظہار کیا تھا کہ ہر چند یہ نائٹ زورہ بکتر میں ملیں اور مہم جوئی کا دوا دوا ہے لیکن یہ باطن کی سختی اور کردار کی رنجیت سے محروم ہو چکا ہے اس لیے اب اس کی حیثیت اصل کی ایک معیجہ خیر نخل کے ہو۔ کچھ نہیں۔ کون نہیں جانتا کہ سرشار سروینٹس کی اس تصنیف سے متاثر تھے۔ اُنھوں نے نہ صرف اس کا ردِ ترجمہ پیش کیا بلکہ فائدہ آزاد کے دونوں بڑے کرداروں کو سروینٹس کے بڑے کرداروں کی روشنی ہی میں خلق کیا۔ لبت اُنھوں نے ایک بڑی تبدیلی یہ کی کہ اپنے کرداروں کا رول تبدیل کر دیا۔ چنانچہ ڈان کہوٹے کا ملازم نسانہ آزاد کے ہیرو آزاد میں

سمٹ آیا جبکہ خود ڈان کہوئے 'خوجی میں تبدیل ہو گیا۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ ڈان کہوئے 'اٹٹ کی 'اور خوجی' بانگے کی تحریف ہے۔ ڈان کہوئے اور خوجی دونوں کی ہم 'خوئی' مستحکم خیز و عیت کی ہے۔ دونوں بار بار حادثات کی رد پر آتے ہیں۔ نیز دونوں ایک گزرے ہوئے زمانے کی ہدایات میں سے ہیں۔ دوسری طرف سانگو پانزا کی طرح آزاد بھی سنجیدہ ہے اور جس طرح سانگو پانزا اپنے آقا کے اعمال کو بعض اوقات شک کی نظروں سے دیکھتا ہے، بالکل اسی طرح آزاد بھی خوجی کی ہم 'خوئی' اور لف زنی کو اہمیت نہیں دیتا؛ مگر اس مقام پر یہ مرثیت ختم ہو جاتی ہے۔ سرشار نے آزاد کے کردار میں اپنی ذات کی بے قراری، ہم 'خوئی'، سیریتی کا جذبہ اور زمان پروری کے اوصاف بھی جمع کر دیے ہیں اور یوں اُسے سانگو پانزا سے کہیں زیادہ فعال بنا دیا ہے۔

خوجی 'قدیم کی پیداوار ہی نہیں' اُس کی تحریف بھی ہے۔ یہ 'قدیم' سرشار کے زمانے کے لکھنؤ میں اپنی ظاہری آب و تاب کے ساتھ زندہ تھا۔ باس 'رسوم' لکھنؤ، رہن سہن کے آداب اور اس سے بھی زیادہ ایک مخصوص زاویہ نگاہ۔ ان سب باتوں پر لکھنوی تہذیب کے اثرات شبہ تھے۔ یہ لکھنوی تہذیب اُس لیے سے فرار اختیار کرنے کی ایک کاوش تھی جس نے مغل سلطنت کے زوال اور اُس سے پیدا ہونے والی طوائف اسلو کی کینا سے جنم لیا تھا۔ اس تہذیب کی داغ بیل اُس وقت پڑی جب اودھ کے حکمرانوں نے حقیقت کا سامنا نہ کر سکنے کے باعث اپنی آنکھیں میچ لیں اور "باہر بہ پیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست" کے تحت خود کو ماضی اور مستقبل دونوں سے منقطع کر کے حال کے لمحے پر مرکز کر لیا۔ جب آئندہ کے خواب نظروں سے اوجھل ہوں اور ماضی کے عروج کی داستان بھی ذہن سے محو ہو جائے تو انسانی اعمال میں انجہ و اوج توئی میں اضمحلال کا نمود رہنا ناگزیر ٹھہرتا ہے۔ پھر جب تخیل کمزور اور حیات برائیت ہوں تو گوشت پوست کی زندگی نسبت زیادہ مرکز نگاہ بنتی ہے۔ لکھنوی تہذیب دراصل حراجا ایک ارضی تہذیب تھی جس میں جسم کی تسکین کا معاملہ ایک فلسفہ حیات کی صورت اختیار کر گیا تھا۔ اس قسم کے ارضی معاشرے کا مذہب 'رسوم' میں 'زبان' محاورے میں: 'عشق' ہوس پرستی میں، اور جمالیاتی ذوق 'عیاشی' میں ڈھل جاتا ہے۔ چنانچہ بہت سی قبیح رسوم جنم لیتی ہیں اور معاشرہ ایک بھدور سے خول میں سمٹ آتا ہے۔ یہی کچھ لکھنؤ میں ہوا جب لکھنؤ والوں نے سیاسی اور سماجی انقلابات کی طرف سے آنکھیں میچ کر 'خور' کو ایک چھوٹی سی جنت میں قید کر لیا۔ سرشار کے زمانے میں اس جنت کی آب و تاب ابھی باقی تھی۔ بانگے

پہوان، چنگ، ہار، افیونی، چائے و باز، نواب، اور رئیس، شیر باز، مٹا، عرہ باز، بیگمات، اور ان کے ملازمین،
 طوائف، ڈونیاں اور بھاریاں نہیں۔۔۔ یہ سب اسی تہذیب کے نمائندے تھے اور محرم الحرام کے
 دوران میں، ہولی اور بسنت کے موقعوں پر، مشاعروں اور شیر بازوں کے معرکوں میں، نیز میلوں
 ٹھیوں، بازار حسن اور پتھلوں میں لکھنوی تہذیب کے ماضی ہی کا عکس تھا۔ مگر ساتھ ہی نیا زمانہ نئے
 رجحانات سے لیس ہو کر اور نئے کرداروں کو اپنی جلو میں لے لکھنوی تہذیب کے قلعے میں داخل
 ہو چکا تھا۔ چنانچہ فوٹو گرافر، گریجو ایٹ کا نیشنل سکول کے طلباء، پیرسٹر، فلک، بابو، آریا، سرنیاں، اور
 دوسرے کردار بھی جا بجا نظر آنے لگے تھے۔ ہر چند کہ ابھی یہ کردار آئے میں تک کے برابر تھے
 تاہم ان کی آمد سے وہ گنگا جمنی کیفیت ضرور پیدا ہو گئی تھی جسے سرشار نے اپنا موضوع بنایا۔ سرشار کا
 لکھنؤ، پانی کا ایک ایسا مرتبان ہے جس میں کروڑوں جرٹوں سے ایک عجیب سی کلباہٹ میں جھلا
 دکھائی دیتے ہیں۔ اس مرتبان میں دوئی، ہستی بھی پرورش پا رہی ہے جو آزاد کے رُوپ میں غلط
 پانی کی اس دنیا سے باہر نکلنے کی کوشش کرتی ہے، مگر اس قدر پابہ زنجیر ہے کہ جب باہر نکلتی ہے تو
 مرتبان کو بھی اپنے ساتھ اٹھالے جاتی ہے۔ دوسری طرف خوجی، اس مرتبان کا پالتو کتہ ہے اور
 اس میں باہر نکلنے کی قطعاً کوئی آرزو نہیں۔ دراصل سرشار نے ان دونوں کرداروں کی مدد سے
 لکھنوی تہذیب کے اُس دور کے دو اہم رجحانات کی بھرپور عکاسی کی۔ خورشید اسلام کی رائے
 میں (بحوارِ فسانہ، آزاد، شمولہ، اردو ادب، جولائی ۱۹۵۱ء) ان دونوں رجحانات پر طنز کرنے کے لیے سرشار
 نے دو طرح کے آئینے استعمال کیے۔ ایک آئینے میں انھیں ہر شے مستحکم خیر حد تک چھوٹی نظر
 آئی۔ اس کے لیے انھوں نے خوجی سے علامت کا کام لیا، جبکہ دوسرے میں انھیں ہر شے
 مستحکم خیر حد تک دیو قامت دکھائی دی اور یہاں انھوں نے آزاد کو عدالت قرار دیا اور یوں ان
 دونوں کرداروں کا سہرا لے کر ماضی، مستقبل، مشرق و مغرب اور پرالے اور نئے نظام کو بالعموم
 علیحدہ علیحدہ اور کبھی کبھی متضاد حالات میں پیش کر کے پڑھنے والوں کی تفریح، ضحک کا سامان مہیا کیا۔
 قدیم اُوس کی علامت خوجی کو طنز کا نشانہ بنانے کا اقدام تو سمجھ میں آتا ہے لیکن خورشید اسلام
 کی یہ رائے محض نظر ہے کہ سرشار نے جدید دور اُس کی عدالت آزاد کو بھی صحر کا نشانہ بنایا۔ دیکھنا
 چاہیے کہ سرشار نے آزاد کو دیو قامت اور خوجی کو کوتاہ قد بنا کر کیوں پیش کیا۔ شعوری سطح پر تو شاید
 سرشار کے سامنے کوئی مقصد نہ ہو لیکن غیر شعوری طور پر انھوں نے جدید سے اپنی ہم آہنگی اور قدیم

سے نفرت کو اُجاگر کرنے کے لیے ان دونوں کرداروں سے مدد لی۔ جدید سے اُن کی جذباتی وابستگی اس طور عیاں ہے کہ انہوں نے مبالغے سے کام لیتے ہوئے خوبی کو عام انسانی سطح سے بہت پست مقام عطا کیا۔ اس سے سرشار کے ہاں اصلاح پسندی کا رجحان بھی ثابت ہوتا ہے کہ وہ معاشرے کی اصلاح کے لیے نئے زمانے کے ساتھ چلنا اور پرانے زمانے سے مستطع ہونا چاہتے تھے۔ لیکن بے اُن کے اس رویے پر سرسید احمد خاں کی تحریک کے ثرات بھی ثبت ہیں؛ لیکن ایک تعلیم یافتہ باغ نظر اور حساس انسان کی حیثیت سے بھی اُن کے اس خاص رویے کی وجہ سمجھ میں آتی ہیں۔ علاوہ ازیں اصلاح پسندی کے سلسلے میں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ سرشار کی اپنی زندگی شراب نوشی اُس بے اعتدالی کی نذر رہی اور قاعدہ عام یہ ہے کہ جو شخص کسی بُری عادت میں مبتلا یا بُرے ماحول میں گرفتار رہا ہو وہ چاہتا ہے کہ نئے والی نسلیں اس سے عبرت حاصل کریں۔ سرشار کی بیشتر تصانیف میں شراب نوشی اور دیگر فحش قسم کی رسوم اور عادات کے خلاف اُن کی مہم اسی جذبے کی پیداوار ہے۔ چنانچہ خوبی اور آزاد کے کرداروں میں بھی اصلاح پسندی کا یہی جذبہ بار بار اپنی جھلک دکھاتا ہے۔

ہر چند کہ سرشار نے اپنی تحریروں میں خود کو محض ایک مبصر کا مقام دیا جو واقعات کا ناظر اور کرداروں کا ناظر تھا تاہم حقیقت یہ ہے کہ ان سارے مناظر کی عکاسی اور کرداروں کی پیشکش میں اُن کی اپنی شخصیت کے سیل منابر ہی نے کچے مواد کا کام دیا۔ یوں دیکھیں تو سرشار کی تصانیف میں اُن کے متعدد خواب ہی دکھائی دیں گے جن میں وہ خود ہی ناظر اور خود ہی منظور بھی تھے۔ ویسے بھی ہر فن کار بنیادی طور پر ایک "خواب کار" ہوتا ہے لیکن بالعموم اُس کے خواب کی نوعیت ایک وژن (vision) کی ہی ہوتی ہے جس کی تفسیر اُس کے فن کا منہا قرار پاتی ہے۔ وژن کو تفسیر کرنے یا دوسرے لفظوں میں اُسے گرفت میں لینے کے لیے وہ بعض اوقات اپنے ہمزاد کو لازوال صفات سے متصف کر کے ایک سپر مین (Superman) کی صورت میں بھی پیش کر دیتا ہے۔ نطشے اور اقبال کے ہاں یہ طریق کار بہت نمایاں ہے۔ اُن کے خواب سنجیدہ اور عقیم اشیا اور اُن کے ہمزاد سپر مین یا مردِ مومن ہیں۔ مگر سرشار کے ہاں یہ خواب دو کڑوں میں بٹے ہوئے نظر آتا ہے۔ ایک طرف تو اُن کے ہاں ایک سنجیدہ وژن ہے جس کی تکمیل کے لیے وہ آزاد کو خلق کرتے ہیں اور اُسے نہ صرف جسمانی طور پر ایک عام شہری سے زیادہ توانا قرار دیتے ہیں بلکہ

دوسرے جملہ اوصاف کے اعتبار سے بھی اُسے ایک پُر مین بنا کر پیش کرتے ہیں۔ دوسری طرف اُن کے ہاں ایک غیر سنجیدہ ڈژن بھی ہے جس کے لیے وہ خوبی کو بروئے کار لاتے ہیں۔ ڈژن سنجیدہ ہو تو فن کار کا خواب قرار پاتا ہے اور اگر غیر سنجیدہ ہو تو شیخ چلی کا تخیل کہلاتا ہے۔ چنانچہ جہاں ایک طرف سرشار نے آزادی کی صورت میں فن کار کا خواب دیکھا وہاں دوسری طرف اُنھوں نے خوبی کی صورت میں احمقوں کی جنت کا نظارہ کیا۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ آزاد اپنی ہمت اور قوت کی مدد سے اپنے خواب کی حدود کا تعین کرتا ہے اور پھر اُسے سر بھی کر لیتا ہے جبکہ خوبی، شوق کی بلندی اور ہمت کی پستی میں ایک ایسی شیخ پیدا کرتا ہے کہ اُس کے خوب شیخ چلی کے منصوبے بن کر رہ جاتے ہیں اور وہ مستحکم خیر نظر آئے لگتا ہے۔ سرشار بیک وقت آزاد کے روپ میں بھی ابھرے ہیں اور خوبی کے لباس میں بھی۔ چنانچہ اُن کا خواب ایک ہی وقت میں سنجیدہ بھی ہے اور غیر سنجیدہ بھی؛ نیز یہ اُن کی اپنی زندگی کا عکس بھی ہے کہ اُن کی دنیاوی زندگی، ہمتوں کی پستی کی حکایت ہے اور ان کا فن، شوق کی بلندی کی داستان ہے!

سرشار کے ہاں دو دنیاؤں کا سنگم ہمارا نمودار ہوا ہے۔ نہ صرف یہ کہ اُنھوں نے ایک ایسے معاشرے کی عکاسی کی جو بجائے خود دو زمانوں کی گنگا جمنی کیفیات کا مرقع تھا بلکہ اُنھوں نے اپنی شخصیت کے دو رخوں کو بھی آزاد اور خوبی کے دو متضاد کرداروں کی صورت میں پیش کیا۔ عام زندگی میں بھی وہ دو دنیاؤں کے باسی تھے۔ ایک شراب نوشی اور رگی اور بے اعتدالی کی زندگی تھی، دوسری فن کی وہ حیات و رنگ و بو جس میں تمام تضادات ایک فنی اکائی میں ڈھل گئے تھے۔ بہتہ سرشار کی تحریروں میں دو ایسے رجحانات ضرور ملتے ہیں جو اُن کی شخصیت کے دو لحاظ ہونے پر دال ہیں۔ یعنی اپنی بعض تصانیف میں وہ بالکل سنجیدہ ہیں اور بعض میں اُنھوں نے ظرافت سے کام لیا ہے۔ مثلاً قابلِ غور بات یہ ہے کہ اُن کے دو ناول ”جام سرشار“ اور ”فسانہ آزاد“ ایک ساتھ ”ادب اخبار“ میں چھپتے رہے۔ جام سرشار ایک سنجیدہ جبکہ ”فسانہ آزاد“ مزاحیہ تخلیق ہے۔ سنجیدہ تصانیف میں اُن کے کردار کا وہ رخ ابھرا ہے جو اصاح پسند ترقی کا دلدادہ اور قبیح رسوم کا مخالف ہے اور دوسری تصانیف میں اُن کے کردار کا وہ رخ نمایاں ہوا ہے جو بنیادی طور پر مفسور، مہم جو اور مستحکم خیر ہے۔ سرشار کی ساری ظرافت سو خراہد کر تصانیف ہی میں ابھری ہے اور عجیب بات یہ ہے کہ اسی کی بدولت سرشار کو مقبولیت اور شہرت ملی ہے۔

سرشار کی ظرافت میں طنز کم اور مزاح زیادہ ہے مگر اس مزاح میں غالب کے مزاح کی سی کیفیت اور نزاکت موجود نہیں یعنی اس میں وہ کیفیت پیدا نہیں ہوتی جو انس و آدم کے انعام سے جنم لیتی ہے۔ اس کے برعکس یہ مزاح بلند آہنگ اور تیز ہے اور ایک ایسے قہقہے کا محرک ہے جو اپنی صدائے بازگشت سے لمحہ بہ لمحہ تیز تر ہوتا ہے۔ اس گونج میں گہرائی کا فقدان ہے لیکن اس کے وجود کا احساس فی الفور ہو جاتا ہے۔

سرشار کی تحریروں میں طنز نسبتاً کم ہے لیکن جب وہ لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کی تصاویر پیش کرتے ہیں (یعنی نوابوں کی مکروہ عادات، چاندو فیون اور غیر باری کی طرف ان کے جھکاؤ، عام شہریوں کی اوهام پرستی، مذہب کے بجائے مذہبی رسوم کی پابندی میں ان کا استغراق، معلمین کی جہالت، بیروں کی بدعنوانیوں اور شہ عروں اور ہانکوں کے مخصوص اسلوب حیات پر سے پردہ اٹھاتے ہیں) تو ان کی طنز فوراً محسوس ہونے لگتی ہے؛ تاہم اس طنز میں نشتریت کی کمی ہے اور وہ اصلاح کا فریضہ بخوبی انجام نہیں دیتی، لہذا وہ اس میں زور پیدا کرنے کے لیے بعض اوقات تنقید اور تہرے سے کام لینے لگتے ہیں اور یوں ناصح یا محتسب کا رُوپ دھار لیتے ہیں۔ اس سے ان کی طنز کی ہر گیری محروم ہوتی ہے نیز ان کی تحریر فی اعتبار سے کمزور پڑ جاتی ہے۔

طنز کی یہ نسبت سرشار کے ہاں مزاح کی فراوانی ہے۔ ہر چند کہ وہ مزاح میں لطافت اور گہرائی پیدا نہیں کر سکے اور بعض اوقات تو ان کا مزاح مکتوہین کی سطح پر اتر آتا ہے؛ تاہم ان کے ہاں دانق سے پیدا ہونے والے مزاح کے متعدد نمونے ابھرے ہیں جن میں سے بعض خاصہ عمدہ ہیں۔ اسی طرح انھوں نے چند مزاحیہ کردار پیش کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ مثلاً 'خوجی' نواب، کھوسٹ شوہر، زرد پوش مہراج، بی اور درجنوں دوسرے افراد اپنی فطری ناہمواریوں کے باعث مزاحیہ کرداروں کے بہت قریب جا پہنچے ہیں۔ لیکن سرشار کی مزاح نگاری میں یہ عیب ضرور ہے کہ ان کے ہاں جگہ جگہ دانق کے بجائے "عملی مذاق" سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ خوجی جو ان کی ظرافت کا سب سے بڑا معیار بن ہے، قدم قدم پر عملی مذاق سے دوچار ہوتا ہے اور اپنی فطری ناہمواری کے بجائے "اپنے" "مسخرہ پن" سے ہنسانے کی کوشش کرتے نظر آتا ہے۔ دراصل عملی مذاق سے پیدا ہونے والا مزاح، لفظی بازی گرمی سے جنم لینے والے مزاح کی طرح کسی بلند معیار کا حامل نہیں ہوتا؛ اسی لیے جب سرشار عملی مذاق سے کام لیتے ہیں تو ان کا

مزاج جاذبیت اور کشش سے محروم ہو جاتا ہے۔

سرشار نے مزاج پیدا کرنے کے لیے کردار، واقف اور عملی مذاق، غرض ان سب کام لیا ہے، لیکن بحیثیت مجموعی اُن کی ظرافت فقرہ بازی اور بذریعہ نثری تک محدود ہے۔ ہر جگہ کہ وہ ایک تعلیم یافتہ اور حساس انسان تھے اور قدیم کی بہ نسبت جدید سے زیادہ متاثر تھے تاہم وہ قدیم لکھنوی تہذیب کی پیہ وارتھے؛ اس لیے اُن کا ذوق مزاج بھی لکھنوی تہذیب ہی کی دین تھا۔ وہ لکھنوی تہذیب جو رسم، جسم اور نفل کی تہذیب تھی اور جس کے مزاج میں لفظی بازی گری کا عنصر سب سے زیادہ محکم تھا۔ ضلع جگت، پھمتی، حضر جو ابی، فضول۔ یہ سب بنیادی طور پر لفظی بازی گری ہی کے کرشمے ہیں اور یہ لکھنوی تہذیب کے ریشہ و رنگ میں پوری طرح سرایت کر چکے تھے۔ بعض لوگوں نے اس میں ایسی ٹنگ بندی بھی دریافت کی ہے جس کی کوئی ٹنگ نہ تھی مگر جو اہل لکھنؤ کی ذہانت کا کرشمہ ضرور تھی۔ اس سے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ شاید یہ ٹنگ بندی بھی اہمیت کی حامل ہے مگر ایسا نہیں ہے۔ وہ تحریر جو ضلع جگت، فضول، پھمتی، رعایت لفظی اور قافیہ پیمائی کی اساس پر استوار ہو نہ صرف اپنے اطلاق میں محدود اور اثر میں رقیق ہوتی ہے بلکہ مزاج کی کھل کھلی کیفیت سے غیر متعلق ہونے کے باعث شخصیت کی کشادگی کو بھی خود میں سمو نہیں سکتی۔ لہذا اس قسم کی تحریر سے پیدا ہونے والا مزاج، معیار کے اعتبار سے پست ہوتا ہے۔ سرشار اسی لکھنؤ کی پیداوار تھے جو لفظی مزاج پر جان دیتا تھا، چنانچہ انھوں نے اپنی تحریروں میں (زیادہ تر) مزاج کی ایک ایسی ”جنس“ کو پیش کیا جو حد درجہ محدود، ٹھنسی ہوئی اور بے اثر تھی۔ ممکن ہے لکھنؤ کی تہذیب سے وابستہ افراد کو اس میں کچھ لطف ملتا ہو لیکن ادب کی وسیع تر دنیا میں جو زمان اور مکانی حدود کے تاج نہیں اس کی کشش اور جاذبیت ہمیشہ محل نظر قرار پائے گی۔

دراصل سرشار کی تحریروں کی اہم تریں خصوصیت ظرافت نہیں اُن کا سٹائل (Style) ہے اور سٹائل شخصیت کا عکاس ہوتا ہے۔ اس کیلئے کی روشنی میں دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ اُن کی شخصیت کس قدر جاذب نظر اور رنگارنگ تھی۔ وہ کس سیدھی ٹکیر پر گام زن ہو کر کسی خاص منزل تک پہنچنے کی دُھن میں نہیں تھے؛ وہ کارزار حیات میں ایک سیاح کی طرح مسرور و مہم خرام تھے۔ جہاں بھی دل موہ لینے والا منظر دکھائی دیا وہاں رُک گئے اور جہاں دل نہ لگا وہاں سے چل دیے۔ نیرنگی کے اس انداز نے جو پھول پھول سے رس کشید کرنے کے مترادف تھا، اُن کے

سٹائل میں بھی بل کی جاذبیت پیدا کر دی۔ پھر اُن کا مشاہدہ بہت تیز اور یادداشت بہت توانا تھی۔ اس لیے اُنھوں نے جو کچھ دیکھا یا سنا وہ اپنے بوجھل پین اور کرخت چہال کو سج کر نہایت آہستگی کے ساتھ اُن کے سٹائل کی بنیت میں شامل ہو گیا۔ نتیجہ یہ ہے کہ سرشار، منظر کشی کے باب میں پنا جواب نہیں رکھتے۔ میلوں ٹھیلوں، شادی غمی کی تقاریب، دربار کی مجالس اور سراپے کی فضا ہر موقع پر اُنھوں نے نہ صرف اپنی باریک بینی بلکہ چرب زبانی کا بھی نہایت عمدہ مظاہرہ کیا اور خلقِ خدا کو اُس کے وقعاتی تناظر میں بڑی خوبصورتی سے پیش کیا۔ تاہم وہ مُزور نہیں تھے کہ خود کو محض تصویر کشی تک محدود رکھتے۔ سُردار کے مناظر میں گلیں بازار، شہر اور قصبے پٹی ترم تر اشیاء اور باسیوں کے ساتھ اُبھرتے تو ہیں لیکن یوں لگتا ہے جیسے اشیاء محض چُسن دی گئی ہوں اور مکین ایک جاذب کی نگری میں پتھر کے بُت بنے کھڑے ہوں۔ دوسری طرف سرشار کے پیش کردہ مناظر میں زندگی اور حرکت کا احساس ہوتا ہے اور یوں لگتا ہے جیسے اُن کے کردار ایک دوسرے سے متصادم ہو کر اپنی اپنی حیثیت کو سنوانے کی سعی میں مبتلا ہوں۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ سُردار نے ایک کمرے کی مدد سے اپنے ماحول کی ایک تصویر کھینچ لی جس میں ہر شے اور ہر فرد کا غور پر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے رُکا کھڑا ہے جبکہ سرشار نے ایک ایسا آئینہ پیش کیا جس میں اُن کا سارے کا سارا، حول اور زمانہ جیتا جاگتا، چلتا پھرتا اور دھنسا دھنسا رہا ہے۔ اپنے پورے تناظر کے ساتھ عکس ریز ہے۔ سرشار کے اس طریق کار میں اُن کی اپنی شخصیت کی سیمائی کھیتوں کا بھی ہاتھ تھا۔ زمانے کی مڑپ اور ماحول کی ہما بھی اور بے قراری کو گرفت میں لینے کے لیے ایک ایسی ہی بے قرار اور شوریدہ شخصیت اُن کی تحویل میں تھی۔ یہ شخصیت جب سٹائل میں ڈھل کر سامنے آئی تو لکھنوی تہذیب کے سارے خدا و خال کو لفظ کے نازک پیمانے میں سمیٹتے چلے گئی!

(تنقید اور ملامت)

شمس آغا کے افسانے

شمس آغا کے نام سے کم لوگ واقف ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ شمس آغا نے اپنے سارے افسانے ”دلی دنیا“ میں لکھے اور وہ قریباً ایک سال کے اندر اندر اپنی ساری تخلیقات پیش کر کے رخصت ہو گیا۔ چنانچہ وہ لوگ جنہوں نے اس مدت میں ”دلی دنیا“ نہیں پڑھا، شمس آغا کے نام سے واقف نہ ہو سکے۔ یوں بھی بے اعتنائی ایک قدرتی بات ہے اور اسے ناظرین کی قلیل یادداشت پر محمول کیا جاسکتا ہے؛ لیکن افسوس یہ ہے کہ اردو افسانے کے اچھے نقادوں نے بھی اس انسانہ نگار کی تخلیقات کا جائزہ نہیں لیا، اور آں حالیکہ وہ معمولی درجے کے افسانہ نگاروں کا ذکر شد و مد سے کرتے رہے ہیں۔

شمس آغا کی زندگی کا مطالعہ کرنے سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ ادب کی طرف اس کا میلان محض شوقیہ یا حصولِ شہرت کے لیے نہیں تھا، وہ صرف اس لیے کچھ لکھتا تھا کہ اپنی زندگی کے کربناک واقعات سے پیدا ہونے والے شدید جذباتی تناؤ کو آسودہ کر کے چند ہموار سانس لے سکے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے ماحول اور فن میں ایک گہرا جذباتی ربط موجود ہے اور یہ دونوں ایک دوسرے کو کروٹ ٹیتے چلے گئے ہیں۔ شمس آغا کی مختصر سی چوبیس سالہ زندگی (جس کے بعد وہ ہمیشہ ہمیش کے لیے رُپوش ہو گیا تھا) ”ایک طرف افلاس سے جنگ، محبت کی اذیت، خودکشی کے منصوبے اور بالآخر روپوشی اور خودکشی کی داستاں ہے تو دوسری طرف ان چند فن پاروں کی کہانی ہے جو اس کے ہاں زندگی سے تصادم کے باعث وجود میں آئے۔ یہ چند فن پارے اس کی ہنگامہ خیز زندگی کی پیداوار بھی ہیں اور اس کے عکاس بھی؛ اسی لیے ان میں ایک ایسا انوکھا پتہ ہے جو ماحول کی طرف فن کار کی شدید جذباتی اور ذہنی پیش قدمی کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا۔

شمس آغا کے افسانوں میں آرزو و فریب آرزو و خواب اور تعبیر خواب، کھیل اور کھلاڑی اور

نیچے خواب اور حقیقت کے تعلق کی بڑی بڑی تصویریں ملتی ہیں۔ وہ بنیادی طور پر زردمان پرست ہے اور ہر جیسے شے کو دیکھتے ہی نہ صرف ٹھٹھک کر رُک جاتا ہے بلکہ ایک والہانہ ردِ عمل کا اظہار بھی کرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ حسن کی گریز پالیکیات سے انکار نہیں کرتا اور اس قدر حقیقت پسند ہے کہ خوبصورتی کے عشب میں موت کی چاب کو بھی برابر سناتا رہتا ہے۔ یہ طریق کار اُس کے فسانوں میں اُس قیمتی شے کو جنم دیتا ہے جو بیک وقت خود فراموشی اور خود آگاہی کے عناصر سے لبریز ہے اور جو ایک طرف اُسے حسن کی بحر انگیز کیفیات میں یکسر ڈوبنے نہیں دیتی اور دوسری طرف زندگی کے تلخ حقائق میں کھو جانے سے باز رکھتی ہے۔

خواب اور حقیقت کا یہ تضاد اُس کے افسانوں ”خواب“، ”سراب“ اور ”فلکست“ میں خاص طور پر بہت نمایاں ہے ”خواب“ میں وہ بچوں کے قہقہوں، انہی کے جواں خیال حلقوں اور ہامالی کے تھکے ہوئے مضمحل خوابوں سے ایک پُر اسرار سی فضا تعمیر کرنے کے بعد جب بچپن جوانی اور بڑھاپے کی مثلث کی طرف اشارہ کرتا ہے اور کائنات میں انسان کی بظاہر بے خدا اہم زندگی کی پستی کو اجاگر کرتا ہے تو زردمان اور حقیقت کے تضاد کا ایک نہایت اعلیٰ نمونہ تخلیق ہو جاتا ہے۔ کچھ ہی کیفیت اُس کے فسانے ”سراب“ پر بھی مسلط ہے جس میں زردمانی وارفتگی نے یک خواب انگیز فضا کو تعمیر کیا ہے اور عین اُس وقت جب گرمی اور سردی مل کر بہار بنا دیتی ہیں اور دن اور رات کا فرق ملائم ہو جاتا ہے وہ اس ساری زردمانی فضا کو حقیقت سے ٹکرا کر اس طرح ریزہ ریزہ کرتا ہے کہ قاری چونک کر بیدار ہو جاتا ہے ”فلکست“ خواب اور حقیقت کے ٹکراؤ کا ایک اور نمونہ ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ جہاں دوسرے افسانوں میں حقیقت نے خواب کا بحر توڑا ہے وہاں اس افسانے میں آرزو کی شدت، گریز اور فرار پر غائب آئی ہے۔

لیکن محض اس تضاد کی پیشکش ہی شمس سہتا کا مقصد نہیں۔ اس تضاد کے پس پشت اُس کا گہرا فکر، عمیق تجزیاتی مطالعہ اور ماحول کا گہرا شعور بھی کار فرما ہے۔ شمس آغا کے یہ افسانے محض زندگی کی ایک عام داستان کی حیثیت نہیں رکھتے، ان کے ذریعے فن کار نے زندگی کی پہنائیوں تک اُترنے کی بھی کوشش کی ہے۔ خدا، موت کی طویل اہرامی تاریکی، کائنات کی کروڑوں گزگز ہٹیں اور کروڑوں سکوت، آرزو کا فریب اور ڈوب کر ابھر آنے کی خصوصیت، کائنات میں انسان کا مقام --- ایسے درجنوں مسائل، ہمہ وقت اُس کے سامنے ہیں اور وہ اپنے مطالعے کے دوران میں زندگی

کے اس معنوں کو حل کرنے کی برابر کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ ایسے موقعوں پر وہ ایک مفکر کے دمج پر بھی پہنچ جاتا ہے۔ مگر خوبی کی بات یہ ہے کہ شمس آغا کے اس گہرے تفکر نے کہیں بھی اُس کے افسانے کی دلچسپی میں کمی نہیں آنے دی، اُس نے بیشتر اوقات افسانے کے تار و پود میں توانائی پیدا کی ہے۔ اُس ضمن میں اُس کے اندازِ نظر کی تاریکی اور زردانی وارفتگی نے بھی اُس کی مدد کی ہے: اس کی وجہ اُس کے اسلوب کی وہ جاذبیت ہے جس کا ذکر آگے چل کر آئے گا۔

شمس آغا کے گہرے تفکر اور ہمدردانہ اندازِ نظر کا مثالی نمونہ وہ نوجوان ہے جسے اُس نے اپنے افسانوں میں بڑے التزام سے پیش کیا ہے۔ یہ نوجوان اپنے ماحول کے مختلف پہلوؤں (امارت اور غربت کے تضاد، حسن و حیواں کی کشش، خواب اور حقیقت کی آویزش اور تعمیر و تخریب کی پیکار) کو بڑی گہری نظر سے دیکھتا ہے اور انسان کے بنائے ہوئے قوانین کے کھوکھلے پن کو محسوس کر کے کبھی تو فطرت کے آغوش میں اپنے زخموں کا مداوا تلاش کرتا ہے، کبھی کائنات میں گم ہو کر زمینی مظاہر کو حقیر قرار دے ڈالتا ہے اور کبھی معاشرے کی غیر ہمواریوں کا نردانہ وار مقابلہ کرتے ہوئے اُنھیں طنز کا ہدف بناتا ہے۔ چنانچہ جہاں شمس آغا کے افسانوں میں فطرت سے ہم آہنگ ہونے کا نوجوان کارفرما ہے وہاں انسانی زندگی کی بے ثباتی اور پستی بھی نظر انداز نہیں ہوئی۔ علاوہ ازیں فطری مناظر میں گہری دلچسپی نے اُس کی نگارش میں ایک شاعرانہ انداز بھی پیدا کیا ہے۔ اُس کے افسانوں میں سے یہ نکلے اس بات کی وضاحت میں پیش کیے جاسکتے ہیں:

وہ ٹک گیا اور چاند کا چہرہ کانپتے ہوئے پانی میں جھلکانے لگا۔ درخت بے حس و حرکت کھڑے تھے۔ جھاڑیاں دم رو کے ہوئے تھیں۔ لابی لابی گھاس میں نی آگئی تھی۔ چاروں طرف ایک جمود تھا اور خاموشی۔ ہاں دور کہیں دور، بیلوں پر بے کوئی بنسری بجا رہا تھا۔ اُس کا دل جا ہوا وہ چتر پر کھڑا ہو کر بنسری بجنے والے کو آواز دے، اُسے اپنے پاس بلا لے یا خود بنسری بن کر اُس کے جگتے ہوئے لبوں سے چالے اور نغمہ بن کر کائنات کو بھیج کر اپنے سینے سے لگا لے! (مراب)

مشرقی افق کھلتے ہوئے تانبے کی طرح سُرخ ہو گیا تھا۔ جاوید نے مکان کی بالائی چھت سے اُبھرتی ہوئی صبح کو دیکھا اور سکت کھڑا دیکھتا چلا گیا۔ یہ کس کا حبس پُسنائیس کا جہاں آرا پر تو تھا۔ کس کی سنہری زلفیں بکھریں اور دنیا حکم کا تھی۔ یہ کس کے ہونٹوں کی سُرخ بڑھی اور رنگوں کا بولا پھوٹ پڑا بدلیوں کے زخماں گھائی ہو گئے! اُس نے سوچا صبح کی دیوی دُھند لکوں کے سمندر میں نہاتی یا ایک تنگی زنجی ہے اور کائنات کی آنکھیں چندھیانگی

شہد کی مکھوں کے چہنچہ یعنی شہر سے ماہر نکل سکے۔

لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ شمس آغا کے ہاں فطرت پرستی کا نیلا انگریز اور مرار کی نشان دہی کرتا ہے۔ اُس کی زندگی اور فن کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اُس نے عملاً بھی زندگی سے جنگ کی ہے اور فن میں بھی اس سرکشی کو قائم رکھا ہے اور ہر بار چاہے وہ محبت کے کرب میں مبتلا تھا یا ملازمت کی ذلت کی زد پر تھا، اُس کی غیور نگاہیں گرد و پیش کا جائزہ لیتے اور اُس سے متصادم ہوتے جلی گئی ہیں۔ شمس آغا کی یہ سرکشی اور بغاوت اُس کے افسانے 'کہار' میں بھی ملتی ہے اور 'آغا' میں بھی اور اُس کی دوسری کئی تخلیقات میں بھی جہاں اس کے شواہد ملتے ہیں۔ اسی لیے شمس آغا کے ہاں طنز یہ کیفیت بڑی نمایاں ہے جو محض معمولی عیوب پر نہیں، اُس کا رخ اُن عالم گیر عیوب کی طرف بھی ہے جن کی وجہ سے انسانیت داغ دار ہوئی ہے۔ اس ضمن میں اُس نے معاشرے کے بعض خاص کرداروں کو بھی پیش کیا ہے۔ یہ کردار بظاہر بڑے سنجیدہ لوگ ہیں اور سوسائٹی میں کسی حد تک قابلِ عزت بھی ہیں؛ لیکن چونکہ یہ بعض ناہمواریوں میں مبتلا ہیں لہذا جب طنز نگار انھیں نمایاں کر کے پیش کرتا ہے تو یہ ہماری ذہریلی ہنسی کو بیدار کر لیتے ہیں۔ شمس آغا کے افسانوں میں عزیز محمد سردار، پنجاب سنگھ، لالہ جی خالہ اماں، سائیں چھٹے شاہ باہامالی اور درجنوں دوسرے کردار ایک ٹائپ ہونے کی حیثیت سے فن کار کی طنز کا نشانہ بنتے اور قاری کی تفریح طبع کا باعث ثابت ہوتے ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ شمس آغا کے افسانوں میں زندگی کے وہ بے مثال کردار بھی موجود ہیں جو اپنی شدید انفرادیت کے باعث نہ تو اس سے قبل پیدا ہوئے اور نہ ہی ان کی مکرر تخلیق کا کوئی سوال پیدا ہوتا ہے۔ ان کرداروں (خاص طور پر ریاض احمد وحید) کے مطالعے میں شمس آغا نے جس گہرے خصوص اور عمیق نگاہی کا ثبوت دیا ہے وہ قابلِ تعریف ہے۔

شمس آغا 'اُردو افسانے کے ارتقائی دور میں پیدا ہوا' اس لیے اُس کے ہاں افسانے کے تمام ترقی پزیر رجحانات مثلاً طنز، کردار نگاری، عُمیق تجزیاتی مطالعے اور معاشرتی مسائل کا گہرا احساس موجود ہیں۔ لیکن جدید اُردو افسانے نے اپنی پیش قدمی میں جس چیز کو نظر انداز کر دیا تھا وہ شمس آغا کے ہاں اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ موجود ہے۔ میری مراد افسانے کے پلاٹ سے ہے۔ اس اعتبار سے شمس آغا کے افسانے اپنے دور کے بیشتر افسانوں سے ممتاز ہیں۔ شمس آغا کی یہ خوبی جس کی مدد سے وہ اپنے پلاٹ میں بے ساختگی پیدا کرتا ہے گہرے مطالعے کی طالب ہے۔

یہاں صرف اس قدر کہنے پر اکتف کروں گا کہ اُس کے افسانوں کا تار و پود ایسے فطری انداز سے تیار ہوا ہے اور فن کار افسانے کے انجام کی طرف ایسی بے نیازی سے بڑھ رہا ہے کہ قاری کو انجام کے قریب آنے پر بھی انجام کے نقوش پہلے سے دکھائی نہیں دیتے اور نتیجہ جب ”انجام“ اُس کی توقعات کو چھلاتے ہوئے ابھرتا ہے تو وہ حیران زدہ جاتا ہے۔ اپنی تخلیق میں جدید افسانے کے سامنے ہوازم اور ماحول کے تجزیاتی مطالعے کے ساتھ ساتھ فن کار کا پلاٹ پر اس قدر توجہ مبذول کرنا اُردو افسانے میں ایک نئی روایت قائم کرنے کے مترادف تھا۔ چنانچہ اس زاویے سے بھی شمس آغا کے افسانوں کا مطالعہ نہایت ضروری ہے۔

میں نے اُدھر لکھا تھا کہ فطری مناظر میں گہری دلچسپی کے باعث شمس آغا کے فن میں فطرت کی سی کشادگی اور وسعت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ بات دراصل اُس کے اندر نظر سے متعلق ہے؛ لیکن فطرت پرستی کا ایک اور نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اُس کی تحریر کے جمالیاتی نقوش بڑے شوخ ہو گئے ہیں اور ابھیں کی وجہ سے اُس اسلوب نے جنم لیا ہے جس کی دل کشی و سرور کی متاثر کیے بغیر نہیں رہتی۔ شمس آغا کی تحریر میں تشبیہات کی تازگی اور فراوانی ”الفاظ کا بر محل استعمال“ ملاعت اور ایک عجیب سی بحر انگیز کیفیت کا نمونہ میرے اس موقف کی تائید کرے گا کہ شمس آغا گرائف نے نہ لکھتا تو یقیناً شعر کہتا۔ چونکہ اُس نے صرف افسانے لکھے ہیں اس لیے شعری لطافت اور افسانوی جزو بینی کے انضمام سے ایک ایسے سائل نے جنم لیا ہے جو بیک وقت دل رُبا بھی ہے اور دل کش بھی۔ یہ چند نمونے قابل غور ہیں:

اس کے بعد دو رات کو سوئے ہوئے اپنا تک بیدار ہو جاتا اور دیکھتا کہ وہ بے ہوا اُداسی میں ڈوبا ہوا ہے۔ اُس کے گرد کوئی تاریک مطلق چھایا ہوا ہے۔ ایک عجیب سی گرفت جیسے وہ اپنی کوئی عزیز ترسے شے کھونچکا ہے۔ اور اب ایک بے کراں، گرم نام احساس جیسے جان توڑنا ہوا ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اوداع کہہ رہا ہے۔ کہکشاں ابھر چکی ہوئی اور تاریک آسمان ستاروں سے بھرپور ہوتا۔ زمین پر ایک خمناک تاریکی اور ایک مدھم دی دل گیر روشنی آئیں میں دست و گریباں ہوئیں۔ چاروں طرف سکوت طاری ہوتا۔ ہاں ایک آدھ ستارہ ٹوٹ جاتا تو روشنی کی ایک لمبی سی لکیر تیر لڑکیلے احساس کی طرح، اُس کی آدھ سیوں کو چیرتی ہوئی انھیں زخمی کرتی ہوئی ”نن“ میں آگ لگاتی ہوئی خلا میں کھو جاتی اور اُسے کائنات ایک ایسا مہیب و تاریک دل نظر آتا جس میں آنسوؤں کی طرح ٹھکانے والے ستاروں تیز نوکیلے احساس اور تنہا اُداسی کے ہوا اور کچھ نہ ہو۔ اور جب وہ ابھی ہوئی خاموش دیواروں کی

طرف دیکھ کر آسمان کی جانب نظر دوڑانا تو اسے کہکشاں کا غبار ایک ایسا راستہ دکھائی دیتا جو
 دنگتے ہوئے مسافروں کو دھیرے دھیرے کسی سرور اور شاداب دنیا میں لے جائے گا۔
 کاش وہ کہکشاں کے غبار پر تیری سے دوڑتا ہوا اس دنیا میں پہنچ سکتا اور بھابی کے تصور غم
 اُڑتار کو سائب کی کچلی کی طرح اُتار کر اس محدود تاریک خلا میں پھینک دیتا!۔۔۔ (نکلت)

اب اس کے پونے اور بھی بوجھل ہو گئے تھے۔ شاید وہ ان جزیروں میں پہنچ چکا تھا
 جہاں دن اور رات کا فرق قائم ہوتا ہے اور مڑی اور گرمی لی کر بہار بنا دیتی ہیں کسی بیڑ
 پر کوئی بلبل بول رہا تھا "نوٹ نروں" اور اسے محسوس ہو جیسے ایک چاندنی رات میں.....
 نہیں! سحر کی دھندلی دھندلی چاندنی میں کوئی ستارہ نوٹ کر کسی شے کے جام سے نکل گیا
 ہے یا کسی تنہا جنگل میں کسی دو شیزہ کے ہاتھ سے ایک نازک سا برید چھوٹ کر گر پڑا ہے۔
 اُنچے ڈنچے دیو دار جھوم گئے ہیں۔ اور ننھے ننھے قمری پھول مسکرا گئے ہیں۔ نضا میں
 یک مٹاس سی پھیل گئی ہے۔ ایک ہلکا سا مل دینے والا تصادم ابھر کر چھا گیا ہے جیسے اس
 کے دل کی ریواریں رن اٹھی ہیں۔ یہ آوار اس کی ہستی میں شیریں ہے جیسے کسی سوتلی ہوئی
 ننھی سی جھیل میں آسمان کی پہنائیوں سے چند قطرے آگرے ہوں یا بہار کی دیوی کے دو
 نازک کلن آپس میں گرا گئے ہوں۔ (مراب)

شمس آغا این جزیروں کی تلاش میں ہم سب سے بہت دُور چلا گیا ہے اور یہ دُوری روز بروز
 بڑھتی چلے جا رہی ہے، لیکن اپنے افسانوں کی بحر انگیز نضا میں وہ ہمارے دلوں سے بہت قریب
 ہے اور ہمیشہ قریب رہے گا۔

☆☆☆

رحمان مذنب اور منٹو

اُردو ادب کے جدید افسانوی ادب میں جنسی بے راہروی کو افسانے کا موضوع بنانے کے ضمن میں دو افسانہ نگاروں 'سعدت حسن منٹو' اور 'رحمان مذنب' نے نام پیدا کیا ہے۔ منٹو کا نام اس میدان میں کچھ زیادہ نمایاں ہے اور رحمان مذنب زیادہ تر پس پردہ رہے ہیں اس لیے وہ منٹو کی طرح مقبول نہ ہوئے، تاہم یہ حقیقت ہے کہ اس میدان میں رحمان مذنب 'سعادت حسن منٹو' سے کسی طرح بھی پیچھے نہیں ہیں اور کئی پہلو تو ایسے ہیں جن کی عکاسی میں رحمان مذنب نے نسبتاً زیادہ توانائی، وسعت اور گہرائی کا ثبوت دیا ہے۔

منٹو کے ہاں طوائف کا جو کردار 'بھرا ہے' اُس کے پس منظر میں عورت اور طوائف کی 'اُزلی' آبادی کشش بہت نمایاں ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں بڑے التزام کے ساتھ ایک ایسی طوائف کو پیش کیا ہے جو اپنے اعمال سے یہ ثابت کر رہی ہے کہ وہ عورت کا منصب حاصل کمرے کی غیر شعوری آرزو میں سرشار ہے۔ چنانچہ کردار میں طوائف اور عورت کا تضاد اور آدیزش ہی منٹو کے ان افسانوں کی بنیادی وصف ہے۔ یہ کشش ایک مختلف روپ میں اُردو کے بہت سے دوسرے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی ابھری ہے۔ منٹو نے طوائف کے اندر چھپی ہوئی عورت کو نمایاں کیا جبکہ دوسرے افسانہ نگاروں نے عورت کے اندر چھپی ہوئی طوائف کو منظر پر لانے کی کوشش کی ہے۔

بنیادی طور پر بات ایک ہی ہے عورت اور طوائف دراصل جذبے کی متوازن و غیر متوازن صورتوں کے لیے علامت کا کام دیتی ہیں۔ ایک طرف جذبے کی ناتراشیدہ صورت ہے جو کسی قسم کی سماجی بندشوں اور حد بندیوں کو توڑ نہیں کرتی اور جو ان سے متصادم ہو کر ردِ عمل کا ایک واضح ثبوت بنم پہنچاتی ہے۔ یہ طوائف ہے۔ دوسری طرف جذبے کی سنبھلی ہوئی وہ کیفیت ہے جسے سماجی نظم و ضبط تہذیبی ارتقاؤ ذہنی توازن اور متانے ایک شور مچاتی، چٹانوں سے ٹکراتی پہاڑی

ندی کے بجائے ایک ٹھہری ہوئی ساکن حیل کی صورت عطا کی ہے۔۔۔ یہ عورت ہے۔ لیکن جذبے کی یہ دونوں صورتیں سدا علیحدہ علیحدہ خانوں میں نہیں رہتیں؛ یہ ہر دم ایک دوسرے سے متصادم ہوتی رہتی ہیں اور اسی تضاد اور آویزش کے طفیل بہت سے ایسے کردار ابھر آتے ہیں جن میں کبھی طواف اور کبھی عورت غالب ہوتی ہے۔ اسی لیے یہ کردار افسانے کا موضوع بھی بنتے ہیں۔ منو نے زیادہ تر طواف اور عورت کی اسی کشش کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ لیکن رحمان مذنب نے اس عام رویش سے ہٹ کر بات کہی ہے۔ انھوں نے طواف کے کردار کو اس کی تمام تر جزئیات اور پس منظر کے ساتھ افسانے کی محدود سی فضا میں پیش کر دیا ہے۔ تضاد اور کشش کی اساس پر افسانے کا رنگ محل کھڑا کرنا نسبتاً آسان ہے کیونکہ اس میں ایک ڈرامائی کیفیت ہوتی ہے جسے بڑی آسانی سے گرفت میں لیا جاسکتا ہے، لیکن کسی عورت کو اس طور سے پیش کرنا کہ وہ حالات و واقعات کی کروٹوں سے بتدریج طواف پن اختیار کرتی چلی جائے نسبتاً زیادہ مشکل کام ہے۔ دوسرے لفظوں میں رحمان مذنب نے ایک قدرتی موڑ کو افسانے کا موضوع نہیں بنایا، انھوں نے سیدھی لکیر میں بیچ و خم دریا فت کیے اور قصے کو اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ اس طرح پیش کیا ہے کہ قاری کی دلچسپی شروع سے آخر دم تک قائم رہتی ہے۔ یوں دیکھا جائے تو 'ن' کا یہ طریق کار حقیقت نگاری کی ایک قابل قدر مثال بھی ہے۔ انھوں نے طواف کی زندگی کو اس کے اصل روپ میں پیش کیا ہے۔ یہ روپ عورت اور طواف کی باہمی کشش کے فروہونے کے بعد ابھرتا ہے۔ اس وقت جب ضمیر کے کچھ کے سرد پڑ جاتے ہیں اور سماجی ضوابط سے خوف زدہ ہونے کی صورت باقی نہیں رہتی۔ رحمان مذنب نے ایک ایسی عورت کو پیش کیا ہے جو خلا میں معلق ہے نہ کسی مذہب میں مبتلا ہے اور جس نے اپنی کشتیوں کو آگ لگا کر داپس جانے کے سب امکانات خود ہی ختم کر دیے ہیں۔ ایسی صورت حال میں وہ اس عورت کے تدریجی تنزل کی ایک حقیقی تصویر اس خوبصورتی سے پیش کرتے ہیں کہ قاری رنگ نہ جاتا ہے۔ یہ نہیں کہ رحمان مذنب کے افسانوں میں عورت اور طواف کی کشش اور نیکی بدی کا تضاد موجود ہی نہیں۔ طواف کی کہانی لکھتے وقت اس کشش اور تضاد سے چشم پوشی ناممکن ہے اور رحمان مذنب نے اسے مناسب اہمیت بھی دی ہے، مگر ان کے ہاں عورت اور طواف کی کشش بنیادی موضوع نہیں، طواف کا تنزل ہی اہم ترین موضوع ہے۔ وہ اس تنزل کو کسی صلاحی تحریک کی صورت میں پیش نہیں کرتے اور نہ ہی

اس سے کوئی نتیجہ اخذ کرتے ہیں: وہ تو محض طوائف کی اصل کہانی کو پیش کر دیتے ہیں اور یہ کہانی باعصوم کسی گاؤں سے شروع ہو کر بازارِ حُسن کی کسی فرسودہ کوٹھڑی میں ختم ہوتی ہے اور عورت کو (جو انسان ہے) تنزل، انتشار اور گراؤ کے تمام مراحل سے گزرتے ہوئے دکھاتی ہے۔ چنانچہ کہانی کے مطالعہ کے بعد مجموعی اثر طوائف کی زندگی سے نفرت کا تاثر ہے لذت کوئی کا نہیں۔ منہ کے ہاں لذت پرستی کا عنصر بہت قویٰ ہے۔ وہ بار بار ہمیں چونکا دیتے اور بعض عداوتوں، چیزوں اور حرکتوں کا ذکر کر کے خود بھی لطف اٹھاتے اور دوسروں کو بھی لطف اٹھانے کی ترغیب دیتے ہیں جبکہ رحمان مذنب، ایک صاحب بصیرت تماشائی کی طرح اس سارے ڈرامے کو کھنڈ دیکھتے چلے جانے پر اکتفا کرتے ہیں۔ وہ نہ تو خود لذت حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور نہ ہی ناظرین کو اس کی ترغیب دیتے ہیں۔ یہ بھی نہیں کہ انہوں نے کہانی کے بیان میں بے باکی اور صاف گوئی کا مظاہرہ نہیں کیا کہیں کہیں تو وہ بہت زیادہ بے باک بھی ہو جاتے ہیں مگر اُن کے دیکھنے اور محسوس کرنے کا انداز کچھ ایسا ہے کہ قاری نہ تو چونکا اٹھتا ہے اور نہ ہی جنسی لذت حاصل کرتا ہے؛ اُسے تو طوائف اور اُس کے، حوال سے ایک نفرت سی پیدا ہو جاتی ہے۔ چنانچہ یہ بات آسانی سے کہی جاسکتی ہے کہ رحمان مذنب نے نسبتاً مشکل میدان میں ایک بہتر ردِ عمل کو تحریک دی ہے۔ اس لحاظ سے اُن کے افسانے فنی طور پر زیادہ بلند ہیں۔

منہ کی بہ نسبت رحمان مذنب نے اپنے میدانِ عمل میں بھی زیادہ وسعت پیدا کی ہے۔ منہ طوائف ہی پر اپنی تمام تر توجہ مبدول کرتے ہیں اور اُس کے، حوال کو (نیز اس ماحول کی جزئیات کی) ثانوی حیثیت دے دیتے ہیں بلکہ بیشتر اوقات تو قاری طوائف کی کشش میں اس رعب کھو جاتا ہے کہ حوال اُس پر اثر انداز ہی نہیں ہوتا۔ یوں منہ کا دائرہ عمل ذرا محدود ہے اور انہوں نے اپنے مساعی کو کردار کے نفسیاتی مددِ جزر سے آگے نہیں بڑھایا۔ رحمان مذنب بھی اگرچہ طوائف ہی پر اپنی توجہ مرکوز رکھتے ہیں اور اُن کے افسانوں میں طوائف کسی نہ کسی طرح ابھر کر مرکزِ نگاہ بنتی ہے تاہم اُن کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے طوائف کا سہارا لے کر اُس کے ماحول کے نقوش کو ایک بڑی حد تک اُجاگر کیا ہے۔ اُن کے افسانوں میں کردار سے بھی زیادہ اہم وہ پس منظر ہے جس پر اُس کردار کے نقوش ابھرتے ہیں بلکہ کئی بار تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اُن کا اصل کردار ہی بازارِ حُسن ہے جس میں طوائف کا کردار محض ایک پرزہ ہے اور یہ پرزہ دوسرے پرزوں کے وجود اور اُن کی حرکات و سکنات

ہی سے سرگرم عمل ہے۔ رحمان مذنب نے طوائف کے ماحول کو پیش کرتے ہوئے جزئیات نگاری کی ایک روش مثال قائم کی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا زندگی کی ایک بھرپور تصویر چشم تصور کے سامنے اُبھر آئی ہے اس تصویر میں بڑے شوخ رنگ ہیں اور ہر رنگ مچلتا، تڑپتا، تلھلاتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ بے شک طوائف اس تصویر کا مرکز ہے لیکن غنڈے، نوسر باز، کباہے، کچھر، جواری، بھجورے، ملنگ، تانگے والے، قلندر، جیب کترے، تماش بین، سپاہی اور بے شمار دوسرے لوگ بھی اپنی اپنی جگہ اہم ہیں اور ان سب کے دکھائے ہوئے ہی تصویر مکمل ہو جاتی ہے۔۔۔ اسی میں رحمان مذنب کی جیت ہے کہ انہوں نے محض طوائف کے کردار کو پیش نہیں کیا، اس ماحول کی بھی عکاسی کی ہے جو بیک وقت طوائف کے وجود کی پیداوار بھی ہے اور اس کا خالق بھی۔ اس ماحول کے بیشتر کردار جذبے کی اندھی صورت کے تڑپتے ہوئے نمونے ہیں، یہاں غنڈوں کی بادشاہت ہے، جیب کتروں نے علاقے بانٹ رکھے ہیں، بھجوروں سے عشق ایک عام سی بات ہے اور طوائفوں کی راگ رنگ کی محضوں کے ساتھ ساتھ نوچیوں کے غلیظ اور قابل نفرت اڈے بھی ہیں اور اس سارے ماحول میں ایک ہنگامہ محشر برپا ہے۔ ایک انوکھی تڑپ، ایک عجیب سا سلاطم جو شام ڈھلتے ہی شروع ہوتا ہے اور سپید، سحر کے نمودار ہوتے ہی ختم ہو جاتا ہے، لیکن اس تڑپ حرکت اور ہنگامے کے عین درمیان ایک پھیلتا ہوا غد نظر آتا ہے جسے رحمان مذنب نے اپنے قلم کی روسا کی سے شوخ تر کر دیا ہے۔ چنانچہ مجموعی تاثر اس کھوکھلے پن کا تاثر ہے، وریوں نگاری کے دل میں اس ماحول سے دور بھاگنے کی آرزو کر دیش لینے لگتی ہے۔

رحمان مذنب کے افسانوں کی ایک اور اہم خصوصیت، "نا کا ڈرامائی عنصر" ہے۔ شاید اس لیے کہ رحمان مذنب نے ڈرامے کا یہ نظریہ غائر مطالعہ کیا ہے اور اُن کے ہاں حرکت اور اپجیل کا ایک شدید احساس موجود ہے۔ اُن کے افسانوں میں قدم قدم پر واقعات کے ڈرامائی عناصر ابھر کر سامنے آ جاتے ہیں۔ وہ ان ڈرامائی عناصر کو معرض وجود میں لانے کا کوئی اہتمام نہیں کرتے۔ یہ عناصر از خود ابھرتے اور پھر فوراً ہی ختم ہو جاتے ہیں، بالکل جیسے کوئی چوب خشک یا ایک جل اٹھے اور پھر خود ہی بجھ جائے۔ ایسے موقعوں پر رحمان مذنب حقیقت نگاری کی جو مثال پیش کرتے ہیں اپنی ڈرامائی کیفیات کے لحاظ سے وہ بڑی قابل قدر ہوتی ہے۔ اُن کے افسانے "ہاں" میں ایک اہم واقعہ اس طرح ابھرتا ہے:

باقی دوسری میں وقت ملنے لگا۔ گرمی بڑھتی چلی گئی، پہن ہی تو سنگ نمی ہو بیسے۔ ایک چہرہ سے
میں سے کسی نے کہا: آج تو لوہاروں کا دن ہے۔ ... اور سے کوئی بڑا ہاتھوں کی ہالی تو نہیں غر
گئی! اس پر دونوں چہرہ میں ہات بڑھی اور اٹھ اپنی اپنی نہی کی شہ پار واپس ہو گئے۔ ہلی کھڑکی
والے نے سو۔ ایک بند گون والی بول بکھینی ماری۔ جانے لوہار کی وار الٹ کر پیچھے جا پڑی۔ جالا بکلی کی
سی تیزی سے نیچے گیا اور بند پلے کواڑ پر ڈبل اینٹیں مارنے لگا۔ کواڑ نہ نکلا تو اس نے پائے رور سے
ڈبل اینٹ اٹھا کر کھڑکی پر ماری جو شیشہ توڑ کر اندر چلی گئی ایک بیج اٹھی۔ اس پاس کے چہرے اور
تھیں نشانے میں آئیں۔ گلی میں حیرت اور خوف کی فہر دڑ گئی۔ پھوہا کالی، رہا ہا ہموڑ کر منڈیر
پر بندہ رہا۔ ہالی نے کسی تک کر ایک ہاتھ پر فوڑی رکھی اور 'بھرت' ہوئی چلیں سننے لگی۔ اس روز
جالے سے دھوئیں کیے۔ اس کی پٹی بھی ایک آنکھ ضائع ہوئی۔

اس کے بعد گلی میں ساناٹا ماری ہو جاتا ہے۔ لیکن کہانی جاری رہتی ہے۔ ان چھوٹے چھوٹے
واقعات اور ہولناک نتائج سے رحمان مذہب کہانی کا تار پود تیار کرتے ہیں؛ لیکن دیکھنے کی بات یہ
ہے کہ ان واقعات کے ڈرامائی عناصر کو وہ کس خوبی سے اجاگر کرتے ہیں اور کتنے کم الفاظ میں کیسی
بھرپور تصویر پیش کر دیتے ہیں! ان کا یہ کارنامہ ایک بڑی حد تک ان کے اسلوب ہی کا رہین منت
ہے۔ وہ چھوٹے چھوٹے متحرک اور تیز جملے لکھتے ہیں لیکن ان میں کسی قسم کا جھول نہیں ہوتا اور وہ
ایک دوسرے سے نہ صرف مربوط اور ہم آہنگ ہوتے ہیں بلکہ مسلسل حرکت، تڑپ اور پلچل کو بھی
منظر عام پر لانے میں مدد دیتے ہیں۔ یہاں بھی ڈرامے سے ان کا کبرا شغف رنگ لایا ہے۔ چنانچہ
ان کے جملوں کا اختصار، ڈرامے کے مکالموں کی مختصر اور کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ بات
کہہ دینے کی روش سے براہ راست متاثر ہوا ہے۔

تقسیم کے بعد اردو افسانے کے انحطاط و زوال کی کہانی آج زباں زد خاص و عام ہے۔ اور
چونکہ بات چل پڑی ہے اس لیے وہ لوگ بھی جو دوسروں کے اخذ کردہ نتائج کو عام طور سے قبول
کرینے کے عادی ہیں، افسانے کو زوال آلودہ قرار دینے میں کوئی جھکیا ہٹ محسوس نہیں کرتے۔ ایسے
لوگوں کو رحمان مذہب کے افسانے پڑھنا چاہئیں تاکہ وہ محسوس کر سکیں کہ تقسیم کے بعد بھی اردو افسانے
نے ارتقا کی بہت سی منازل طے کی ہیں اور اس میں کرد و نگاری کے علاوہ جزئیات نگاری کی ایسی
روش پیدا ہوئی ہے جو اردو افسانے کے مستقبل کے لیے نیک فال ہے۔

(بقیہ ہم ول سمجھتے۔۔۔ رحمان مذہب شخصیت و فن)

عصمت چغتائی کے نسوانی کردار

عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کرداروں کے پس منظر میں ایک ایسی ”عورت“ موجود ہے جو گھر کی مشین میں محض ایک بے ہم سا پڑھ بن کر نہیں رہ گئی بلکہ جس نے اپنے الگ وجود کا اعلان کرتے ہوئے ماحول کی بستہ بند قدروں اور رواجوں کو اگر منہدم نہیں کیا تو کم از کم لرزہ بر اندام ضرور کر دیا ہے۔ اس طور کہ مکان کی بڑی ہوئی اینٹوں میں جا بجا جھریاں نمودار ہو گئی ہیں۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار ایک ہی وضع قطع کے حامل و ایک سے رتبہ عمل کے مظہر ہیں۔ یہ کردار جس نقشِ اول (Prototype) کی ساس پر استوار ہیں وہ اپنا ایک بنیادی پیئرن رکھتا ہے۔ افسانے کے کرداروں کے حوالے سے بالعموم نائپ اور کردار کے فرق کو نشان زد کیا جاتا ہے مثلاً یہ کہ نائپ وہ معاشرتی ڈھانچا ہے جس میں فرد جلد یا بدیر محبوس ہو جاتا ہے۔ اس حد تک کہ اُس کی انفرادیت معدوم اور عمومیت نمایاں ہو جاتی ہے۔ جس طرح پیاز کے پرت ہوتے ہیں اُسی طرح معاشرے کے بھی پرت ہیں جو مختلف طبقوں اور پیشوں کی صورت نہ نہ نظر آتے ہیں اور جن میں خلقِ خدا غیر ارادی طور پر بتدریج ڈھلتی چلی جاتی ہے۔ مثلاً دکان داری، مغلی سا ہوکاری، چوگی محرمی، بکری کارخانہ داری وغیرہ۔ پیشہ اُس مقراض کے مثل ہے جو فرد کے ابھرے ہوئے جملہ نوک وادکناموں کو قطع کر کے اُسے اُس کی اصل جسامت کے مطابق کر دیتا ہے اور پیشے کی پوتھی میں موجود ہزاروں دوسرے پرتوں میں مل کر اپنی انفرادیت کو تھم دیتا ہے۔ بعض نائپ عارضی نوعیت کے بھی ہوتے ہیں: مثلاً کوئی شخص جب سفر کا آغاز کرتا ہے تو گھاری میں سوار ہوتے ہی ”مسافر“ کہلاتا ہے دکان میں داخل ہو تو ”خریدار“ کے نام سے پکارا جاتا ہے اور کھیل کے میدان میں اترے تو ”کھلاڑی“ بن جاتا ہے۔ دوسری طرف کردار وہ شخص ہے جس کے پر یا تو قطع کیے ہی نہ جائے یا قطع ہونے کے بعد دوبارہ اُگ آئے۔ چنانچہ وہ اپنے

سانچے سے باہر کی طرف اُمنڈ کر ایک ایسی شخصیت کے طور پر نظر آنے لگا جو عموماً ہستی کی بے رنگی کے بجائے انفرادیت کی رنگارنگی سے عبارت تھی۔ مارتھ روپ فرائی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "جملہ کردار سناک ٹائپ (یا پروٹو ٹائپ) کی اساس پر استوار ہوتے ہیں۔" گویا پروٹو ٹائپ کی وہی حیثیت ہے جو انسانی جسم میں ہیکل (Skeleton) کی ہے۔ یہ وہ "نقشہ" ہے جس کے مطابق جسم کے خدو خاں نمایاں ہوتے ہیں؛ مگر ہیکل کی بنیادی یکسانیت کے باوجود ہر جسم اپنے خدو خاں کی بنا پر دوسروں سے مختلف نظر آتا ہے۔ فسانے میں ابھرنے والے کردار کا معاملہ یہ ہے کہ ہر چند وہ بھی پروٹو ٹائپ کی اساس ہی پر استوار ہوتا ہے؛ تاہم وہ اپنے اندر کی اس نفسیاتی تعصیب کے باعث جو اکثر و بیشتر باہر کے واقعات اور سانحات سے وجود میں آتی ہے، ایک ایسی منفرد ہستی کے طور پر ابھرتا ہے جو اپنی ٹائپ کے دوسرے افراد سے بالکل مختلف ہوتی ہے اور اپنی انفرادیت کے باعث کردار تصور ہونے لگتی ہے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کا بھی یہی حال ہے۔ ان کے پس پشت بھی ایک ایسی "عورت" موجود ہے جو مجتمع کرنے کی بہ نسبت توڑنے اور بکھرانے میں زیادہ دلچسپی رکھتی ہے۔ دیو مال میں اس کے کئی نمونے نظر آتے ہیں، مثلاً ہندو دیو مال کی "کالی" جس کا کام مد و ن اور مرتب کائنات کو تخت لخت کرنا ہے یا سمیرا کی تیامت (Tiamat) جس کی موج ہستی ہر شے کو خس و خاشاک کی طرح بہا لے جاتی ہے۔ بڑے صغیر ہندوستان کے معاشرتی ماحول میں عورت ہزار ہا برس سے اس قدر تابع مہمل رہی ہے کہ اس کے معمولی سے سماجی انحراف کو بھی کلک کا ٹیکا تصور کیا گیا ہے۔ ایسے ماحول میں عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کی بغاوت اپنے دور رس اثرات کے اعتبار سے کالی یا تیامت کی کارکردگی ہی کے مشابہ و کما کی دے گی؛ تاہم یوں لگتا ہے جیسے معاشرتی سانچے میں بند عورت کا پروٹو ٹائپ اپنے اندر کے سمندری طوفان کی شہ پائے سے پھٹک جانے پر مستعد ہو گیا ہے جس کے نتیجے میں پروٹو ٹائپ کے سانچے کی سطح پر ایک نیا نقش ابھرا یا ہے۔ سانچے کو اگر "گھر" کا متبادل قرار دے دیا جائے تو پھر عصمت چغتائی کے نسوانی کردار گھر کی چار دیواری میں رزون بناتے ہوئے نظر آئیں گے۔ اسی عمل میں اگر گھر کی بنیاد اپنی جگہ سے سرک جائے اور جا بجا شگاب نمودار ہونے لگیں تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ پروٹو ٹائپ اپنی قلعہ بند دنیا سے باہر کر مختلف کرداروں میں ڈھلنے لگا ہے۔

عصمت چغتائی کے ہاں باغی عورت کے پروٹو ٹائپ کا مختلف کرداروں میں ظہور پہلی ہی

قرأت میں محسوس ہونے لگتا ہے مگر ذرا غور کریں تو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اس کے نسوانی کردار میں ابھرنے والے کردار کے قدیم تصور سے انحراف کا درجہ رکھتے ہیں۔ فکشن کے قدیم کرداروں کا معاملہ ہے کہ وہ اپنے جسمانی یا نفسیاتی اوصاف کی بنا پر خلق خدا سے مختلف نظر آتے ہیں مثلاً خوجی کا یونا پن، ڈان کہو نے کا بے ڈھنگا پن، نوثرے ڈام کے کبڑے کی بد صورتی، ٹریڈر آئی لینڈ کے الگ جان سلور کا ٹکڑ پین، اڈیس کے 'اڈیس' کی مہم جوئی، حاتم طائی کی سخاوت وغیرہ۔ یہ سب امتیازات غیر معمولی کرداروں میں ہو کر سامنے آتے ہیں۔ گویا فکشن کے قدیم کردار اپنے واضح جسمانی یا نفسیاتی خدوخال رکھتے ہیں جن کے باعث وہ عام افراد سے الگ اور مختلف ہیں؛ تاہم یہ کردار، ایک طرح کا بندھن (Closed System) بھی ہیں۔ مصوری کے حوالے سے یہ کہنا غلط ہوگا کہ فکشن کے یہ قدیم کردار پورٹریٹ (Portrait) کے مشابہ ہیں جو خدوخال کے گارٹھے پن کا نمونہ ہوتی ہے۔ سائنسی تنقید نے کردار کے اس تصور کو قبول کرنے سے انکار کیا ہے بالکل ویسے ہی جسے اس نے "نئی تنقید" کا یہ موقف نہیں، مانا کہ نظم یک ایسی خود مختار یا خود کفیل اکائی ہے جو باہر کے جوار بھٹنے سے منع ہو کر اپنے وجود کو قائم رکھتی ہے۔ سائنسی تنقید کے مطابق یہ قدیم کردار ایک طرح کی خود کار اکائیاں (Autonomous Wholes) ہیں جو اپنے مخصوص جسمانی اور نفسیاتی اوصاف کی بنا پر پہچانی جاتی ہیں۔ دوسری طرف ور جینا ولف کے کردار، قدیم، ڈل کے ان کرداروں سے مزاجاً مختلف نوعیت کے ہیں اور انہیں کردار کے قدیم تصور کی میزان پر تو ناخاطہ ہے، تاہم وہ یقیناً کردار کا درجہ رکھتے ہیں، تاہم انہیں نہیں۔

سائنسی تنقید کے مطابق کردار محض چند انوکھے خدوخال کا مظہر نہیں ہوتا جو اس کے امتیازی نشانات قرار پائیں۔ ٹراویہ کہ کردار محض ایک پورٹریٹ نہیں ہے اس میں کسی خاص سمت میں متحرک ہونے کا انداز بھی ملتا ہے، تاہم وہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے واقعات اور سانحات کی چھوٹ پڑنے سے اس کے متعین خدوخال دھندلانے لگتے ہیں مگر وہ بے شبہت نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں میں ہیرو ائینٹی ہیرو میں تبدیل نہیں ہوتا۔ میرے نزدیک ائینٹی ہیرو کی نمود ہیرو کے تصور میں وسعت پیدا کرنے کے بجائے اسے محدود کرنے کے مترادف ہے لہذا میں ائینٹی ہیرو کی نمود کو کردار نگاری کے عمل کی جلد متصور کرتا ہوں۔ خوش قسمتی سے سائنسی تنقید نے ہیرو کے قدیم تصور کے علی الرغم یک ایسے کردار کا تصور رائج کیا ہے جو اپنے موروٹی اوصاف یا جواہر کی بنا

پر پچی نا نہیں جاتا وہ کہانی میں ایک شریک کار یعنی Participant کا رہا ادا کر کے اور سٹرک چرنگ کے عمل سے گزر کر اپنی امتیازی حیثیت اُجاگر کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ اپنے وجود کو آنہوہ کے بے نام دور بے چہرہ وجود میں ضم نہیں ہونے دیتا وہ اپنی تمام تر چلک کے باوجود خود کو ایک منفرد وجود کے طور پر باقی رکھتا ہے۔ لکشن کے قدیم کردار ہیرو یا ہیروئن ہستیاں ہیں جن کے اعمال مقرر اور انجام ظاہر ہیں مگر جدید کردار ایک متعین اور مرتب وجود کے ساتھ اپنے سفر کا آغاز نہیں کرتے اور سفر کے دوران میں مختلف تجربات سے گزرتے ہوئے اُن کے اندر کے بنیادی اوصاف بتدریج نمود پذیر ہو کر بالآخر ایک منفرد صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اگر وہ متعین اور مقرر شہادت کے ساتھ سفر کا آغاز کریں تو بھی جیسے جیسے وہ آگے بڑھتے ہیں اُن کے متعین اوصاف محض نقاب نظر آنے لگتے ہیں۔ اس کی ایک نمایاں مثال منٹو کے نسوانی کردار ہیں جو نقاب پوش کردار کہلائیں گے کہ وہ آغاز کار میں اپنے اصل روپ میں ظاہر نہیں ہوتے لیکن کہانی کے آخر تک پہنچتے پہنچتے اپنے نقاب الٹ دیتے ہیں اور قاری کو ایک ایسا کردار نظر آ جاتا ہے جو اپنے نقاب پوش حلیے سے مختلف بلکہ اُس کا اُسٹ ہے مثلاً منٹو بڑے التزام کے ساتھ طوائف کے اندر عورت دکھاتا ہے (گویا کردار کا پہلا روپ محض ایک نقاب ثابت ہوتا ہے)؛ ویسے منٹو کا یہ طریق کار اُس کے وسیع تر اقدام کا شہساز بھی ہے وہ یوں کہ منٹو نے مویاں کو اوہنری سے متاثر ہو کر اکثر و بیشتر کہانی کے سفر میں ایک ایسا سوز و گداز کی کوشش کی ہے جس سے کہانی کا محور ہی تبدیل ہو گیا ہے۔ یہی عمل اُس نے کردار پر بھی آزمایا ہے۔ دوسری طرف عصمت چغتائی کے نسوانی کردار اُس قسم کی تلا بازیوں کے مرہونِ منت نہیں ہیں۔ وہ جن اوصاف کے حامل بن کر نمودار ہوتے ہیں آخر تک انہیں اوصاف کے حامل رہتے ہیں۔ تاہم کہانی کے بہاؤ کے ساتھ ساتھ یہ اوصاف بتدریج اپنے مخفی ابعاد کو منکشف کرتے چلے جاتے ہیں حتیٰ کہ آخر میں ہمیں ایک ایسے بھرپور کردار کا احساس ہوتا ہے جو کردار کے اندیم تصور کی طرح مقرر اور بے چلک نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار دو اہتدائوں کے بین بن نہیں ہیں۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ کہانی کا مت ادا ایسے کرنا چاہیے جیسے ماہر لسانیات ”جیسے“ کا کرتا ہے۔ ماہر لسانیات جیسے کے مواد کو زیر بحث لانے کے بجائے اُن لسانی رشتوں کو موضوع بناتا ہے جن سے فائدہ جارت ہوتا ہے، مثلاً اسم اور فعل کے رابطہ یا ہم کو۔ گویا ماہر لسانیات جملے کا مطالعہ

کہتے ہیں، جسے میں مضر گرامر کے سسٹم کو اجاگر کرتا ہے۔ وہ اُس کے افقی (Syntagmatic) اور عمودی (Paradigmatic) ابعاد کو نشان زد کرتا ہے اور ٹیوں جملے کو ایک ایسے پیرن کے طور پر پیش کر دیتا ہے جو اپنے افقی اور عمودی تحرک کی بنا پر اس (Process) کہلائے جانے کا مستحق ہے (خود طبعیات نے بھی اب سسٹم کو ایک جامہ اکائی قرار دینا ترک کر دیا ہے وہ اب اسے رشتوں کی اکائی قرار دے لگی ہے)۔ اس عمل سے جملے کے معنی کا انشراح ہوتا ہے۔ ساختیاتی نقاد جب کسی کہانی کو موضوع بناتا ہے تو وہ بھی اُسے (لسانِ تجربے کی تقلید میں) ایک ایسے تجربے کا ہدف بناتا ہے جس سے کہانی کی سطح پر ایک اور کہانی ابھرتی ہے۔ ایک ایسی کہانی جو نشانات (Signs) کا موقع ہے۔ اس کی مثال یوں ہے کہ جب آپ پیانو بجاتے ہیں جس کی برکنجی (key) کی اپنی ایک مخصوص "واز ہے" تو اُن آوازوں کے ملاپ سے، ایک ایسا نغمہ وجود میں آ جاتا ہے جو پیانو کی مختلف کنجیوں کی آوازوں کی حاصل جمع سے "کچھ زیادہ" ہونے کے باعث آوازوں کی ہوائی سطح پر گویا شیر ہا ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ پیانو بجانے والا پیانو سے "کھیتے" ہوئے آوازوں کو مطلب کرتا اور نئے نغماتی معنی کے انشراح کا سبب بنتا ہے۔ یہی کام ساختیاتی نقاد کا بھی ہے کہ وہ کہانی کا مطالعہ کرتے ہوئے اُسے متعقد و متنی معنوی سطحیں تفویض کرنے میں کامیاب ہوتا ہے اور یہ بھی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ کہانی کا مبصر نہیں اُس میں شرکت کر رہا ہے۔

عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کا مطالعہ کریں تو اُن میں ایک خاص پیرن کا حساس ہوجا مثلاً اسم کی سطح پر اُس کے کردار "جمل" کی رانی، "امر بیل" کی رخصتہ، "دو ہاتھ" کی گوری، "پیشہ" کی سیٹھانی، "کافر" کی میں، "چڑیا کی دُکھی" کی عالم، "خاف" کی بیگم جان، "سُخی کی بانی" کی بانی، "جیز" کی اماں اور "لائن" کی اماں جان..... بظاہر نارمل قسم کی ہستیاں ہیں جو کسی جسمانی یا نفسیاتی ناہمواری کی مثال نہیں ہیں اور فلکشن کے قدیم کرداروں کی طرح اس کی قوت غیر معمولی یا صورتِ انوکھی یا روئیہ، انارمل نہیں ہے۔ یہ کہانی میں پیانو کی کنجی کی طرح ہیں جس کی آواز متعین اور مقرر ہے مثلاً "جمل" کی رانی ایک ایسی ناتراشیدہ العزمی لڑکی کے رُوپ میں سامنے آتی ہے جو جوانی کے لہو کی گرمی کے باعث معاشرتی قواعد و ضوابط کا احرام کرنے سے قابض ہے، "امر بیل" کی رخصتہ ایک خوبصورت و دھیزلہ کے رُوپ میں چالیس سالہ شجاعت کی دلہن بن کر سامنے آتی ہے وہ ایک نارمل وفادار گھر گرہستی میں جتلا عورت کی حیثیت سے کہانی کا جزو بدن بنتی ہے اور بظاہر

اُس میں کردار کا کوئی انوکھا پن نظر نہیں آتا؛ ”دو ہاتھ“ کی گوری ایک ایسے نچلے طبقے کی نمائندہ ہے جہاں سب بڑی اختیارات و وقت کے کھانے کا حصول ہے اور جہاں باقی سب قدریں ”بھوک“ کے شکار بن کر ہو جاتی ہیں۔ ”پیشہ“ کی سیٹھنی ایک ایسی طوائف کی صورت میں سامنے آتی ہے جو دو سطحوں پر مقیم ہے یعنی دن کی روشنی میں، ایک شریف خاتون کے لبادے میں اور رات کو ایک طوائف کے انداز میں۔ مراد یہ نہیں کہ اُس کے اندر کوئی تبدیلی آتی ہے، نقطہ یہ کہ اُس کی زندگی کا پیڑن ہی دن اور رات کے متضاد رنگوں سے مل کر مرتب ہوا ہے، ”کافر“ کی فیس ایک پڑھی لکھی با شعور لڑکی ہے جو اپنے ہر اقدام کا تجزیہ کرنے پر قادر ہے، ”چڑیا کی دُک“ کی عالمہ اُس بد قسمت لڑکی کی مثال ہے جو محض اس لیے مسترد ہو جاتی ہے کہ اُس کی شکل و صورت مقابلہ حسن میں ناکام ہے؛ ”خاف“ کی بیگم جان بظاہر ایک نفسیاں کیس ہونے کے باعث روش عام سے ہٹے ہوئے ایک کردار کا روپ ہے مگر غور کریں تو وہ بھی اوز و اپنی جنس کے ایک نمونے کے طور پر ہی، افسانے میں داخل ہوتی ہے؛ ”ننھی کی مانی“ بھی ایک عام سا نام ہے جو ہر محلے میں کہیں نہ کہیں نظر آ سکتا ہے، وہ عام انسانوں سے مختلف ہونے کے باوجود اپنی نوع کے افراد سے مختلف نہیں ہے؛ اسی طرح ”ڈائن“ کی ماں جان بھی ایک بالکل نارمل ہستی ہے جو دوسروں کی عیروں کو خود بسر کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

عصمت چغتائی کے یہ نسوانی کردار ایسے آسمان ہیں جن کے ساتھ کچھ بنیادی صفات منسلک ہیں۔ ایک صفات جن سے ان کرداروں کا مقام متعین ہو سکتا ہے۔ پڑھی لکھی لڑکی، نچلے طبقے کی لڑکی، طوائف، گھر سے بڑی ہوئی عورت، بد صورت لڑکی، لیزبین (Lesbian)، امریکل ایسا نسوانی کردار، گھمڑ عورت وغیرہ ایسے کردار ہیں جو اپنے مخصوص اوصاف کی بنا پر بخوبی پہچانے جاسکتے ہیں۔ کہانی کے معاملے میں ”صفت“ کو مختلف ساختیاتی نقادوں نے مختلف نام دیے ہیں؛ مثلاً گریماں نے اسے Qualification کہا ہے، کرسٹیو نے Qualifying Adjective جب کہ تو دوروف نے اسے اسم صفت ہی کہہ کر پکارا ہے اور اسے مختلف حالتوں مثلاً خوش و ناخوش، مختلف رویوں مثلاً نیکی و بدی اور مختلف جسمانی، سماجی و مذہبی اعتبارات مثلاً زراہ یا عیسائی، یہودی یا عالی نسب رنج میں تقسیم کر کے پیش کیا ہے۔ کردار سے صفت کا انسداد اُسے معاشرتی، نفسیاتی یا مذہبی سطح کی ایک خاصہ (category) تفویض کرتا ہے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کے

ساتھ اسمائے صفت واضح طور پر منسلک ہیں، لہذا یہ کردار بے چہرہ تجریدی اکائیاں نہیں ہیں جیسا کہ تجریدی افسانے میں عام طور سے دکھائی دیتی ہیں۔ تجریدی افسانے کا قصہ یہ ہے کہ اُس میں کردار اپنے خدوخال ہی سے محروم نہیں ہوتا وہ اپنی صفات سے بھی منقطع ہو جاتا ہے، چنانچہ وہ کہانی کی Grammar of Narrative کی بنیاد میں محض ایک دھامکے کے طور پر شامل دکھائی دیتا ہے، مگر عصمت چغتائی کے کردار اسم معرفہ سے مزین اور اسم صفت سے لیس ہیں۔ کم لہجے کہ اس اعتبار سے وہ کردار کے قدیم تصور سے ایک بڑی حد تک ہم آہنگ ہیں۔ شخص کی شرط کردار کے وجود کے لیے ضروری ہے، اور عصمت چغتائی کے کردار اپنے سماجی نفسیاتی اور ذہنی امتیازات کی بنا پر اپنا لگ وجود رکھتے ہیں۔ مثلاً ”زل“ کی رانی یا ”دو ہاتھ“ کی گوری نچلے طبقے سے تعلق رکھتی ہے جہاں ضبط و امتناع کا سیلان ناپید ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ کردار چپکتے بولتے لڑکی زد پر آئے ہوئے نظر آتے ہیں جبکہ ”کافر“ کی عین معاشرے کے تقاضوں سے گناہ ہونے کے باعث کوئی انقلابی قدم اٹھائے سے پہلے تذبذب کا شکار ہوتی ہے اور ”لحاف“ کی بیگم جان اپنی فطری زندگی کو لحاف اوڑھانے کی مرکب دکھائی دیتی ہے۔

کہانی میں اسمائے صفت کا استعمال کردار کے بارے میں کہانی کار کے رویے کو بالعموم ابتدا ہی میں پیش کر دیتا ہے۔ مثلاً اُس کے ساتھ نیکی اور شرافت یا خباثت اور بدی کو منسلک کر کے کہانی کار قاری کے جذبات کو کردار مذکور کی حمایت یا مخالفت میں براکت کر دیتا ہے۔ اسی لیے قدیم طرز کی کہانیوں میں اسمائے صفت کی بنیاد پر ہیرو اور اُس کے مقابلے میں ون کا تصور ملتا ہے۔ دونوں اپنی اپنی جگہ مکمل ہستیاں ہیں جن کے کردار متعین اور مقرر ہیں اور کہانی کار اس کا فائدہ اٹھا کر قاری کے جذبات سے کہیںنے میں کامیاب ہوتا ہے؛ یعنی اُس کے ہاں ہیرو کی محبت اور ون کے لیے نفرت پیدا کرتا ہے۔ جدید افسانے نے کرداروں کے ساتھ اس طرح کے اسمائے صفت منسلک کرنا ترک کر دیا ہے تاکہ کردار میں لچک کا امکان ہی باقی نہ رہے۔ جدید افسانے کے کردار پتھلی ہوئی حالت میں دکھائی دیتے ہیں؛ دوسرے لفظوں میں جدید افسانے کے کردار کی صفات اُن کی پیشانیوں پر Labels کی صورت میں چسپاں نہیں ہیں۔ یہ صفات ایک جگہ کی طرح پھوٹی، بڑبڑلاں نظر آتی ہیں۔ عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کردار اس جدید رویے ہی کے غمازی ہیں وہ جب افسانے میں داخل ہوتے ہیں تو قاری کہہ نہیں سکتا کہ وہ کیا روپ اختیار کریں

گئے مگر افسانے کے مطالعے کے بعد قاری کو یہ کردار اپنے اصل روپ میں نظر آ جاتے ہیں۔
 اہم معروف اور اہم صفت کے ربط یا ہم نے عصمت چغتائی کے کرداروں کو ایک بند نظام
 (Closed System) کا درجہ عطا کیا ہے۔۔۔۔۔ اس عمل سے اُس کے کردار تحریری افسانے کے
 بے نام کرداروں سے مختلف ہو گئے ہیں تاہم جدید اردو افسانے کے تناظر کو ملحوظ رکھیں تو اس کا
 یہ اقدام انوکھا نظر نہیں آئے گا کیونکہ جدید اردو افسانہ نگاروں میں بیشتر نے اپنے کرداروں کو
 Closed System کے طور پر ہی پیش کیا ہے۔ فرق وہاں پڑا ہے جہاں جسے میں فعل کی کارکردگی
 کا آغاز ہو ہے کیونکہ فعل کے عمل دخل کے دوران میں ایک اچھا افسانہ نگار محض قصہ گو کے مقام پر
 ٹک نہیں جاتا وہ جذباتی طور پر افسانے کی واردات میں شامل بھی ہو جاتا ہے۔

دراصل ساختیت نے اُس ہیروئنہ کردار کو قبول نہیں کیا جو مقرر اور متعین صفات کا نمائندہ ہے،
 ساختیات کے مطابق فرد رشتوں کی ایک ایسی اکائی ہے جو بحرانی صورت حال میں اندر سے خالی
 ہو جاتی ہے یعنی اُس کے اندر ایک ایسی Space ابھرتی ہے جس میں واقعات اور قوتیں جمع
 ہونے لگتی ہیں اور ایک طرح کی مہابھارت کا آغاز ہو جاتا ہے۔ اس عمل سے فرد کی بنیادی
 صفات ٹھنڈ پڑ رہی ہو کر سطح پر آ جاتی ہیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ بنیادی صفات حالات و واقعات سے ٹکرا کر
 متغلب ہو جاتی ہیں اور کردار کے نقوش واضح ہونے لگتے ہیں۔ لہذا زیادہ زور Structuring کے
 عمل پر ہے۔ متغلب ہونے کا مفہوم محض یہ نہیں کہ صفات کے دھاگے نئے نئے پیڑن بنانے پر
 قادر ہو جائیں، مفہوم یہ بھی ہے کہ وہ ایک خاص سمت میں متحرک ہوں۔ تو دوروں نے اسی بات کو
 Direct and Teleological Set کا نام دیا تھا۔ سچ کہہ لیں کہ فرد جب رشتوں کی گرہ بن کر
 ایک خاص سمت میں متحرک ہوتا ہے تو وہ کردار کے درجے پر پہنچ جاتا ہے۔

عصمت چغتائی کی کردار نگاری میں خود کہانی کار کی شرکت نے ایک ایسی صورت پیدا کر دی
 ہے کہ نہ صرف اُس کے کردار افسانہ نگاری کے دوسرے کرداروں سے مختلف نظر آنے لگے ہیں بلکہ
 اُس میں (یعنی عصمت کے کرداروں میں) ایک قدر مشترک بھی دکھائی دی ہے جو کردار میں اس
 افسانہ نگار کی شرکت کا بدیہی نتیجہ ہے۔ ویسے یہ ضروری بھی تھا کیونکہ افسانہ نگار اگر کردار کی ہست
 میں شامل ہو کر اُسے وہ سمت عطا نہیں کرے گا جو اُس کی اپنی ذات میں مضمر ہے تو اُس کا کردار
 دوسرے کہانی کاروں کے کرداروں سے اپنے جذباتی اور نفسیاتی امتیازات کی بنا پر الگ دکھائی

نہیں دے سکے گا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کردار خود افسانہ نگار کی محض ایک نقل Replical ہوتا ہے مطلب صرف یہ کہ افسانہ نگار کی شرکت کے باعث اُس کی بنیادی احساسی جہت اُس کردار کو غطا ہو جاتی ہے اور یہ سب کچھ قطعاً غیر ارادی طور پر ہوتا ہے: مثلاً اُس کے کرداروں کی بنیادی جہت کو لیجیے جو ایک طرح کی بغاوت، توڑ پھوڑ، یا کم از کم ایک مضبوط سماجی یا نفسیاتی پشین سے انحراف کی صورت ہے۔

اپنی کہانی لکھتے ہوئے عصمت چغتائی کہتی ہے

میں بھی روز سنیہ گھوڑی پر بیٹھنے لگی۔ گھوڑی پر بیٹھ کر مجھے فتح مندی کا بے پناہ احساس ہوا۔ باغی عصمت کی یہ پہلی فتح تھی۔

میں اپنے بھائیوں کے ساتھ وہ سبھی کھیل کھیلتی جو لڑکے کھیلا کرتے تھے۔ مگی ڈنڈا، پٹنگ، آؤفٹ بال کھیلتے کھیلتے میں بارہ برس کی ہو گئی۔

پہلیں میں مجھے سوتے میں چلنے کی عادت تھی۔ دن برس کی عمر تک یہ عادت رہی۔ سوتے میں اٹھ کر کہیں بھی نکل جاتی۔ ایک بار کٹڈی کھول کر باغ میں چلی گئی۔ جب ہوش آیا تو میز کے نیچے کھڑی تھی۔

کالج پہنچنے تک تو میں رقع بالکل چھوڑ چکی تھی۔

میں نے شاہد کو شادی سے پہلے خوب سمجھایا تھا کہ ”میں گریز قسم کی عورت ہوں! بعد میں پچھتاؤ گے۔ میں نے ساری عمر دغیریں کائی ہیں۔ آپ کسی دغیر میں جکڑی نہ رہ سکیں گی۔ فرماں بردار، پاکیزہ عورت ہونا مجھ پر بھائی نہیں ہے“ لیکن شاہد نہ مانے۔

مرد عورت کو پوچھ کر دیوی بنانے کو تیار ہے، وہ اُسے محبت دے سکتا ہے، عزت دے سکتا ہے، صرف برابری کا درجہ نہیں دے سکتا۔ شاہد نے مجھے برابری کا درجہ دیا، اس لیے ہم دونوں نے ایک اچھی مگر لمبی زندگی گزاری۔

ان اقتباسات سے محسوس ہوتا ہے کہ عصمت چغتائی خود کو ایک ”باغی عورت“ سمجھتی ہے اور

اس بات پر اُسے فخر بھی ہے، لیکن کیا وہ واقعی اپنی بغاوت کی نوعیت کو پوری طرح سمجھ پائی ہے؟۔ میرا اندازہ ہے کہ اُس نے جب خود کو ایک کردار کے طور پر دیکھا ہے تو اُسے ”بغاوت“ تو بالائی سطح پر ایک Label کے طور پر نظر آگئی ہے مگر وہ اس بغاوت کے چھپے ہوئے پہلوؤں سے پوری طرح آگاہ نہیں ہو سکی۔ یہ نئی پہلو قطعاً غیر شعوری طور پر اُس کے تخلیق کردہ نسوانی کرداروں میں شامل ہوتے چلے گئے ہیں۔ چنانچہ جب ہم اُن کرداروں کے اعمال و افعال کا اُس کی زندگی اور اُس

کے باغی رویے سے موازنہ کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ عصمت چغتائی خود سے پوری طرح آگاہ نہیں ہے۔ یہ اچھی بات بھی ہے کیونکہ انسان خود کو اگر ایک کھلی کتاب کی طرح پڑھ ڈالے تو زندگی کی ساری پراسراریت ہی ختم ہو جائے۔ خوش قسمتی سے خود کو تمام دکھوں کا ”پڑھ سلنا“ ممکن بھی نہیں ہے۔ بس دریا سمندر سے زیادہ ڈونگھا متصور ہوتا ہے اور آئیں برگ کا بھی تین چوتھائی حصہ پانی میں چھپا ہوتا ہے؛ تاہم اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ عصمت چغتائی نے اپنی شخصیت کے غالب رجحان کا (ہوائی سطح پر ہی) ایک حد تک ادراک ضرور کیا ہے۔

عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں میں بغاوت کا یہ میدان ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے مگر یہ بغاوت اظہارِ کلمہ کی قسم کی بغاوت نہیں، جیسا کہ خود اُس کی آپ بیتی سے مترشح ہے۔ مردانہ پن اپنانے کا رویہ مثلاً لڑکوں کے کھیلوں میں شرکت یا کھانا پکانے اور سینے پر دے کے نسوانی میلان سے نحراف یا ہاؤس وانف بننے سے گریز یا پردہ نہ کرنے کا رویہ یا ملازمت اختیار کرنے کی روٹ۔ یہ سب باتیں آج کے معاشرے میں ”بغاوت“ کے تحت شمار نہیں ہوتیں، یہ آزادی نسوان کی تحریک کا حصہ تصور ہوتی ہیں؛ مگر عصمت چغتائی کے زمانے میں یہ سماجی سطح کی بغاوت ہی قرار پاتی تھیں۔ تاہم اُس کی اصل بغاوت ان چھوٹی چھوٹی بغاوتوں سے عبارت نہیں تھی، اُس کی اصل بغاوت اس بات میں تھی کہ اُس کے نسوانی کرداروں میں ایک ایسی عورت ابھرتی جو ایک پردہ ناپ کے طور پر اُس کی سائیکسی میں موجود تھی۔ آئنا کار میں یہ عورت ایک نارمل ہستی کی طرح کہانی میں داخل ہوتی مگر جیسے جیسے وہ دوسرے کرداروں سے متصادم ہوتی اور حالات و واقعات سے گزرتی گئی، خود اُس کے اندر کی چٹان یا ڈاکن یا امرتیل یا طوائف یا لڑبین مضبوط سے مضبوط تر ہوتی چلی گئی۔ کہہ لیجیے کہ چونکہ یہ عورت طبعتاً باغی تھی لہذا اُس کے راستے میں جو کردار روایات یا سماجی مظاہر آتے، وہ حفاظتِ خود اختیاری کے تحت خود بھی اُس عورت سے متصادم ہو جاتے۔ دونوں صورتوں میں ”عورت“ تو قدم بہ قدم فعال ہوتی گئی مگر اُس کے راستے میں آنے والے کردار اُدھار ”اُدھرتے“ چلے گئے۔ اس سلسلے میں اُس کے متفقہ نسوانی کرداروں کا ذکر کیا جاسکتا ہے مثلاً ”چڑی کی ڈکن“ کی علامہ جو اپنی بد صورتی کے باعث شادی بیاہ کی، ریکٹ میں بستے دسوں فروخت ہونے والی جنس ہے مگر جس کے اندر ایک توانا عورت چھپی بیٹھی ہے۔ چنانچہ جب وہ عبدالحی کی زندگی میں داخل ہوتی ہے تو اُس کے دل میں اپنے لیے نفرت پیدا کر کے

بالآخر اُسے اسی تھیار سے کاٹ بھی ڈالتی ہے۔ مرد کو فحش کرنے کے لیے عورت نے ہمیشہ خوبصورتی کو بطور آلہ ضرب استعمال کیا ہے مگر عالمہ خوبصورتی سے محروم ہے۔ تلافی کے طور پر اُس کے اندر کی ”عورت“ فعال ہو جاتی ہے اور پہلے ہی وار میں عبدالحئی کی شخصیت (بلکہ کہنا چاہیے کہ اُس کے سرے Defence Mechanism کو) توڑ پھوڑ دیتی ہے۔ چنانچہ عبدالحئی بظاہر تھوڑھو کر تا مگر اندر سے لوٹا چلا جاتا ہے اور عالمہ کی مقناطیسی شخصیت اُسے اس حد تک بے دست و پا کر دیتی ہے کہ وہ اُسے اپنانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ افسانے کے آخر میں جب عبدالحئی کی اماں کہتی ہے:

”ہائے تجھے تو چڑی کی ذہنی (مراد عالمہ) سے گھن آتی تھی!“

عبدالحئی جواب دیتا ہے: ”وہ تو جی ہے اور آتی رہے گی۔“

”پھر تجھے کیا ہو گیا ہے میرے لال۔ کیوں اپنی زندگی مٹی میں ملا دی؟“

”کان مائی نے جاذو کر دیا ہے۔“ عبدالحئی نے مسکین صورت بنا کر کہا اور بڑی

دھوم دھام سے اپنی زندگی مٹی میں ملا دی۔

حتیٰ کہ اس کو کالی مائی کہنا ایک معنی خیز خطاب ہے کیونکہ اس سے ذہن فی الفور کالی Devouring Mother کی طرف راغب ہوتا ہے جو عورت کا تخریبی رُخ ہے اور ہر نسوانی کردار میں چھپا ہوتا ہے؛ اور جب ضرورت پڑے تو باہر بھی نکل آتا ہے شاید اسی لیے عورت کے بارے میں کہا گیا ہے کہ

There is a jungle in the heart of every woman.

کچھ بھی صورت اُس کے افسانے ”تل“ کے کردار رانی کی ہے۔ رانی سماج کے نچلے درجے سے تعلق رکھتی ہے لہذا ان امتناعاً سے محفوظ ہے جو سماج کے اوپر والے طبقات میں رائج ہیں۔ مگر رانی اس کے علاوہ ہنسی طور پر ایک مشتعل عورت کا روپ بھی ہے۔ اس اعتبار سے وہ بھی کال کے مشابہ ہے۔ تل خود بظاہر ایک چھوٹا سا داروغہ لیکن افسانے کے اندر وہ نہ صرف رانی کے دُہود کی علامت بن جاتا ہے بلکہ بڑھ اور پھیل کر معاشرے کی اخلاقیات کے سامنے ایک متوازی قوت کے طور پر بھی ابھر آتا ہے۔ یہ متوازی قوت ایک طوفان ہے جو کنکینش چندر چودھری کی ثابت و سالم شخصیت کی ساری پیواروں کو توڑتا اور تختوں کو تخت لخت کر دیتا ہے۔ اس حد تک کہ چودھری کی شخصیت Deconstruct ہو جاتی ہے۔ افسانے کے آخر میں صورت و حال کچھ یوں ابھرتی ہے:

”چودھری کانہیں تھ۔“ اُس نے بھری کچھری میں حلف اٹھ کر کہہ دیا: ”چودھری تو

نیکو ہے۔“ اُس نے ماپا اسی سے کہا ”وہ رتنا سے پوچھو یا چلن سے اب مجھے کیا

معلوم۔ وہ اپنی رانی ادا سے اٹھائی۔ ایک خاموش گرج اور چمک کے ساتھ سیاہ پہاڑ چودھری کی ہستی پر پھٹا۔ دور دور سیاہی میں اور بھی گول اُبھرا ہوا نقطہ پھر کئی کی طرح گھومنے لگا۔ چودھری اب سڑک کے کنارے کو تلے سے لکیریں کاڑھتا رہتا ہے۔
 ایسی انگوٹھی گول جیسے طلا ہوا داغ!

گویا تل جو رانی کی تحویل میں ایک خونیں گرز کا وجہ رکھتا تھا اب چودھری کے در میں اتر گیا ہے۔ ورنہ ایک بے جان سیارے کی طرح اس معناطیسی سیہ گولے کے گرد گھومتا چلا گیا ہے۔ عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کردار اپنی منہی قوت کے تل پر ہی اُبھرتے اور کھرام برپا کرتے ہیں۔ مثلاً ”دہاتھ“ میں بظاہر معاشی مسئلے کو مرکزی اہمیت تفویض کی گئی ہے اور اخلاقیات کو معاشی ضرورت کے تابع متصور کیا گیا ہے (کسی حد تک یہ رویہ ترقی پسند نظریے کا غماز بھی ہے)؛ لیکن افسانے کا مرکزہ دراصل گوری ہے جو رانی ہی کی طرح سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے کے باعث سماجی امتناعات کا احترام کرنے سے قاصر ہے۔ فرق یہ ہے کہ رانی جنسی طور پر مشتعل عورت کے روپ میں اُبھرتی تھی جبکہ گوری سماجی اخلاقیات سے انحراف کی ایک مثال ہے۔ وہ سماج میں رہتے ہوئے بھی جنگل کے اس قانون کے تابع ہے جو نسل کے تسلسل کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے چاہے یہ عمل سماجی قوانین کے تابع ہو یا نہ ہو۔ گوری جنگل کی مخلوق سے لیکن افسانے میں اس کا وجود اپنی نظری بیباکی اور عریانی کے ساتھ اس طور اُبھرا ہے کہ اس کے چاروں طرف موجود بہت سے سماجی نیچے تار تار اور پگڑیوں کے نکل نکل گئے ہیں اور اس کے محلے کی ساری بیویوں کے سروں پر شوہروں کے ”غلاظت“ میں جنس جانے کا خطرہ منڈلانے لگا ہے۔ صورتِ حار کچھ یوں نظر آتی ہے

گوری کیا تھی بس ایک مرکب لے لے سبکوں والا، بھارتھ کہ چھوٹا پھرتا تھا۔۔۔ لوگ پتے کانچ کے برتن بھرنے دونوں ہاتھوں سمیت کرکچے سے لگاتے اور جب حالات نے نازک صورت پکڑی تو شاگرد پیٹھے کے ہنڈاؤں کا ایک باقاعدہ وفد اس کے دربار میں حاضر ہوا۔ بڑے زور شور سے خطرے اور اس کے خوفناک نتائج پر بحث ہوئی۔ پتا کھٹ کی ایک کمیٹی بنائی گئی جس میں سب بھادجوں نے شد و مد سے ووٹ دیے۔

گویا رانی کی طرح گوری نے بھی توڑ پھوڑ ہی کا مظاہرہ کیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ رانی نے ایک شخص (چودھری) کے کردار کو پاش پاش کیا تھا جبکہ گوری نے پورے محلے کی اخلاقیات کا منہ

چڑایا ہے اور معاشرے کو سماجی قوانین کے چھتر تلے سے نکال کر جنگل کے حوالے کر دیا ہے۔

جہاں ”دو ہاتھ“ کی گوری نظرت کا شاہکار ہے وہاں ”ی ف“ کی بیگم جان فطرت کے نظام سے انحراف کی ایک مثال ہے۔ بظاہر اُس کا عمل ایک انتقامی کارروائی قرار پائے گا کیونکہ وہ اپنے شوہر نواب صاحب سے اُس کی بے انتہائی کا انتقام لیتی ہے؛ مگر اصل یہ اُس کی شخصیت کا تشدد و زرخ ہے جو فطرت کے متوازی اکھڑا ہوا ہے۔ بیگم جان کو کھلبلی کا مرض ہے جو مرض کم اور نفسیاتی سطح کی ”بے قراری“ زیادہ ہے۔ وہ بغاوت کا آغاز اپنے ہی جسم کو عیسے مشق بنا کر کرتی ہے، در پھر دائر اُس کو پھیدانے کی مرتکب ہوتی ہے؛ مثلاً افسانے کی ”میں“ ایک و خیز لڑکی ہے۔۔۔ ایک کلی جسے پھول بنا اور پھر نسل کے تسلسل کو جاری رکھتا ہے، مگر بیگم جان قطعاً غیر شعوری طور پر اُس لڑکی کو بھی اُس کے نظری منصب سے ہٹا کر اپنی ہاتھ دنیا میں داخل کرنے کی کوشش کرتی ہے جو نظرت کے قوانین کی صریحاً خلاف ورزی ہے۔ بیگم جان نے اپنی غیر فطری زندگی کو ”لی ف“ وڑھا رکھا ہے تاکہ وہ معاشرے کی تیز نگاہوں سے اوجھل رہے مگر معاشرہ ایک ایسی قوت ہے جو دیواروں تک کو پار کر جاتا ہے۔ وہ جو کہہ گیا کہ دیواروں کے بھی کان ہوتے ہیں اُس کا مطلب یہ ہے کہ انسان جس شے سے اپنے اعمال کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے وہ خود ہی اُس کے اعمال کی خبر بن جاتی ہے۔

”ی ف“ میں بیگم جان نے کاف کو پردہ بنایا ہے مگر لی ف نے آپسی شعلوں میں ڈھل کر ”ورجا بجا روزن“ بنا کر اپنے اندر کے وجود کو منکشف کر دیا ہے جس کے نتیجے میں افسانے کی ”میں“ کاف میں داخل ہونے کے بجائے ”ی ف“ سے متنفر ہو گئی ہے۔ ایک طرح سے یہ معاشرے کی فتح بھی ہے کہ اُس نے دائر اُس کو پھیلنے سے روک دیا ہے مگر بیگم جان کا اقدام بھی نئی جگہ ”کامیاب“ ہے کہ اُس نے ”میں“ کو نفسیاتی کرب میں مبتلا کر دیا ہے (منٹو کے ”کھوں در“ پر فنی کا التزام لیکن اُس پر اصل التزام یہ لگنا چاہیے تھا کہ اُس نے اذان کو جنس سے متنفر کر کے ایک نفسیاتی الجھن میں مبتلا کر دیا)۔ ”لی ف“ کی ”میں“ پر کاف کے اثرات اس امکان ہی کا ثبوت ہیں۔ گویا وہ جو کام جسمانی سطح پر نہ کر سکی، اسے نفسیاتی سطح پر کرنے میں کامیاب ہوئی۔ دونوں سطحوں کا مقصد دوسرے کردار کو اُس کے فطری و خائف سے برگشتہ کرنا تھا۔ سو اُس نے ایسا کرنے میں کامیابی حاصل کر لی۔

مگر عصمت بختائی کے افسانوں میں ایسے کردار بھی ابھرے ہیں جو اپنے اندر کی تشدد مشتعل یا ختم مزاج عورت کا روپ نہیں ہیں وہ عورت کے اپورا بنایا مثبت روپ کو سامنے لاتے ہیں۔ تاہم

نتائج کے اعتبار سے دونوں میں زیادہ فرق نہیں کیونکہ دونوں موجود فضا اور اُس کے کرداروں کو اٹھل چٹھل کرتے ہیں۔ ایک لوہے کی تلوار سے دوسرا سونے کی تلوار سے۔ مثلاً ”بڑی“ کی اماں جو بقول مصنفہ ”اپنی جگہ پر ایسے جمی رہیں جیسے بڑ کے بڑ کی بڑ آندھی طوفان میں کھڑی رہتی“ ایک ایسا نسوانی کردار ہے جس نے اپنے خاندان کی نقل مکانی میں شریک ہونے سے انکار کر دیا ہے۔ مجھیں اس سے کہ وہ دھرتی سے اکھڑنے کو موت کا پیغام سمجھتی ہے۔ صورت یوں ابھرتی ہے کہ زمانے کی ہوا پہلے متحرک ہوتی ہے پھر طوفانی ہو جاتی ہے اور اماں کے سارے پھول اور پھل (یعنی اُس کے جگر کے ٹکڑے) زمانے کی تیز آندھی کے ساتھ اڑ جاتے ہیں؛ مگر خود اماں ایک بڑ ہے جس کی جہت عمودی ہے نہ کہ زمانے کی ہوا کی طرح افقی۔ لہذا جب خاندان اُس کے بغیر سڑ کر رہا ہے تو بکھر جاتا ہے۔ اماں کے اس قدم کو ”بند“ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ یہ اُس کی مجبوری ہے کیونکہ بڑ زمین سے غذا حاصل کرتی ہے، ہوا سے نہیں!

مثبت روپ کی حامل سونہ سال کی رُخصانہ بیگم (جو افسانہ ”امر بتل“ میں ابھری ہے) اُسی وضع کا ایک اور نسوانی کردار ہے۔ وہ کسی قسم کے بائبل رویے کا مظاہرہ نہیں کرتی اور ہر صورت حال سے سمجھوتا کرتی چلی جاتی ہے۔ مثلاً جب اُس کی شادی چالیس سالہ شجاعت سے ہوتی ہے تو وہ اُسے دل و جان سے قبول کر لیتی ہے اور پھر آخر تک اُس کے ساتھ وفادار رہنے کے علاوہ اُس کی خدمت ایک چچی بیوی کی طرح کرتی ہے؛ مگر خود اُس کی جوانی اُس کے شوہر کو ”منہدم“ کر دیتی ہے۔ بالائی سطح پر رُخصانہ بیگم کی جوانی اُس کے شوہر کے لیے لباسِ فاخرہ ہے لیکن درپردہ بھی جوانی امر بتل کی طرح شجاعت (رُخصانہ کے شوہر) کا لہو پیتی ہے، لکل جس طرح داستانوں کی ڈائن بیا کرتی تھی۔ ”تل“ کی رانی اور ”امر بتل“ کی رُخصانہ بیگم ’صلہ یک جیسے کردار ہیں کہ فریقِ مخالف کی ساری شخصیت کو تار تار کر دیتے ہیں؛ تاہم اوپر کی سطح پر ان دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ رنی سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتی ہے لہذا نچلے طبقے کی ”اخلاقیات“ اُس پر حاوی ہے جبکہ رُخصانہ بیگم متوسط طبقے کی عورت ہے اور متوسط طبقے کی اُس اخلاقیات کے تابع ہے جو جنسی خواہشات کو کچلنے پر زور دیتی ہے۔ اسی طرح رنی ایک بے سمت غیر شادی شدہ اور جنسی طور پر متعل عورت ہے جبکہ رُخصانہ بیگم شادی شدہ باخلاق اور خوب رو ہے۔ تاہم جس طرح رانی کے تل نے چودھری کو بے دست و پا کر دیا تھا اُسی طرح رُخصانہ بیگم کی خوبصورتی اور جوانی نے اُس کے شوہر کو

ہل کر رکھ دیا ہے۔ بقول مصنفہ۔

”امرئیل“ بھلتی رہی، برگد کا بیڑ ٹوکتا رہا۔ آخر میں جب شجاعت کی نیت گھر میں بنی
سنوری رکھی ہوئی تھی، رخسارہ بیگم گم منم بنی تھی جیسے قدرت کے سب سے مشاق فن کار
نے اپنے بے مثل قلم سے کوئی شاہکار خاکر جا دیا ہو۔

کچھ ہی وضع کی صورت حال افسانہ ”ڈائن“ میں بھی ابھرتی ہے۔ ”ڈائن“ کی اماں جان
حامد کی ساس ہے جو امرئیل کی طرح سارے گھر پر سایہ کناں ہے اور رضیہ اور حامد کی غمروں کو خود
بسر کرنا چاہتی ہے۔ اس سے حامد کی ازدواجی زندگی ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو جاتی ہے اور اُسے یوں
لگتا ہے جیسے اُس کے گھر کے اندر کوئی ڈائن گھس گئی ہے جس نے اُس سے اُس کی بیوی رضیہ کو
چھین لیا ہے۔ آخر میں جب حامد اپنی ساس کو برداشت نہیں کر سکتا اور شدید ردِ عمل کا مظاہرہ کرتا
ہے تو اماں جان اُس کے غیر معمولی ردِ عمل کو کسی فرضی معاشرے کا کارن قرار دیتے ہوئے کہتی ہے

”فدا غارت کرے اُس ڈائن قطعہ کو جو میری بیٹی کا گھر بگاڑ رہی ہے“ اور نہیں جانتی
کہ ڈائن قطعہ تو وہ خود ہے جس نے بیٹی کے گھر کو بگاڑ دین سے انکیز دیا ہے۔

مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کی ایک نئی زبان
(Language) ہے اور وہ زبان ہی کی طرح اسیم صفت اور فعل سے مرتب ہوئے ہیں۔ اسم کی سطح
پر اُس کے کرداروں مثلاً ”تل“ کی رانی، ”دو ہاتھ“ کی گوری، ”کافر“ کی میں، ”پیشہ“ کی سیٹھانی،
”امرئیل“ کی رخسارہ، ”چڑی کی ڈکی“ کی عالمہ، ”خاف“ کی بیگم جان، ”ڈائن“ کی اماں وغیرہ کے
بطون میں عورت کا افسوڑی یا آرکی ٹائپل لُغ صاف نظر آتا ہے، مگر یہ عورت بھٹن اُن تمام نسوانی
کرداروں کی حاصل جمع نہیں، یہ اُس سے ”کچھ زیادہ“ ہے اور یہ ”کچھ زیادہ“ کا عنصر خود مصنفہ کی
شخصیت نے مہیا کیا ہے۔ اگر ایسی بات نہ ہوتی تو پھر یہ کردار بھٹو بھٹو اسی صورت میں دیگر افسانہ
نگاروں کے ہاں بھی نظر جاتے اور خود عصمت چغتائی کے نسوانی کردار بھی ایک دوسرے کا ترجمہ
دیکھ کی دیتے مگر ایسا نہیں ہوا۔ عصمت چغتائی کا ہر کردار اپنا ایک منفرد وجود رکھتا ہے جو خود اُس کی
شخصیت کی پھوٹ پڑنے سے ”چیزے دیگر“ بن گیا ہے۔ صفت کی سطح پر اُس کے یہ جملہ کردار
معاشرے کی مختلف سطحوں سے، خود ہونے کے باعث اپنے مخصوص غدد و خال کے ساتھ نمودار
ہوئے ہیں، تاہم وہ ”ٹائپ“ نہیں ہیں۔ اگرچہ ان کی اساس پر ڈیٹا ٹائپ پر استوار ہے پھر بھی

مصنفہ نے پروٹو ٹائپ کی سطح پر کردار ہی کے نقوش ابھارے ہیں۔ یوں کہہ لیجیے کہ پروٹو ٹائپ جب اپنے بیٹانے سے چھٹکا ہے تو نئی صفات کا حامل بن کر کردار میں متشکل ہو گیا ہے۔ رہا فعل کا معاملہ تو اس سطح پر عصمت چغتائی کے جملہ نسوانی کردار مختلف واقعات اور سانحات سے گزر کر نامیاں طور پر نشو و نما پاتے اور قدیم کرداروں کی طرح شروع سے آخر تک مقرر اور متعین صورت میں قائم رہنے کے بجائے ہمہ وقت اپنے متحرک باطن کو منکشف کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فعل کی سطح پر اس نے ان کرداروں کی انفرادیت کو پوری طرح اُجاگر کیا ہے کیونکہ بحرائی صورت حال ہی میں کردار کی خفی توہمیں متحرک ہو کر پنا بھر پورا اظہار کرتی ہیں۔ اس کے یہ کردار عمودی اور افقی دونوں سطحوں پر فعال دکھائی دیتے ہیں۔ عمودی سطح مثلاً بہت پرستور ہوتی ہے اس سطح پر زبان اپنے اجتماعی بنیادی رُخ سے مدد طلب کرتی ہے اور انتخاب اور ارتباط کے ذریعے استعاراتی رویے کو متحرک کر کے بات میں عمودی گہرائی پیدا کرتی ہے۔ یہی کچھ کردار نگاری کے عمل میں بھی ہوتا ہے جہاں افسانہ نگار کردار کے عصب یا بطن میں جھانکتا ہے اور انتخاب اور ارتباط کے ذریعے کردار میں عمودی گہرائی پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں میں عورت کے بنیادی رُپ کی موجودگی اس کے ہاں Paradigmatic روپ ہی کی غمزدہ ہے۔ رہا افقی سطح کا قصہ تو اس معاملے میں بھی اس نے واقعات اور سانحات کی ایک فطری رو کو جنم دیا ہے یعنی ایک ایسی صورت کو جس میں واقعات اور سانحات جیلے کی لسانی ترتیب کی طرح اپنے صحیح مقام پر قنڈ ہیں چنانچہ اُن سے ”شور“ پیدا نہیں ہوتا وہ سب ایک خاص معنی پر منتج ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

فسانے اور اس کے قاری (یا ناقد) کا رشتہ ناقابلِ شکست ہے مگر قاری افسانے کے سامنے بھولی پھیدے بیٹھا نہیں ہوتا جس میں افسانہ نگار کہانی یا کردار کی بھیک اُنڈیل دے۔ اس کے برعکس وہ افسانے کے Text کے ساتھ کھیلتے ہوئے معنی کی نئی سطحوں کو خلق کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ افسانے کو از سر نو ”لکھتا“ ہے مگر خود قاری کا بھی اپنی جگہ ایک مسئلہ ہے۔ وہ ایسے کہ ہر قاری کے اُملق میں کچھ ”نمونے“ (Paradigms) وہی طور پر موجود ہوتے ہیں جن کے مطابق وہ افسانے کے پلاٹ اور کردار کو دیکھنے کا متنبی ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں تاریخ روپ فرائی نے چار Mythos کا ذکر کیا ہے یعنی بہار، گرمی، خزاں اور سردی جو زندگی کی نئی

بنائی Categories ہیں۔ ”بہار“ کے تحت ایسے پلاٹ اور کردار قابل ذکر قرار پاتے ہیں جن میں محبت کا منہ بولتا ہوتا ہے اور ظالم ساج جو محبت کرنے والوں کا آزی و آبدی دشمن ہونے کے باعث ہمیشہ اُن کے راستے میں رکاوٹ بناتا ہے ناکام و نامراد ہو جاتا ہے۔ ”گرمی“ کے تحت کردار مہم جوئی میں مبتلا ہوتے ہیں ہنر کے پُر خطر مراحل سے گزرتے اور بالآخر دشمن کو ہتھیار کر کے دم لیتے ہیں۔ ”خزاں“ کا معاملہ ہے کہ اس کے زیر اثر کردار کا اُلمیہ نمودار ہوتا ہے یعنی وہ اپنے انسانی یا غیر انسانی دشمنوں کے ہاتھوں مات کھا جاتا ہے۔ ”سردی“ کے تحت کردار کی مہم ناکام ہو جاتی ہے اور کردار یا تو مرجاتا ہے یا پھر دیوانگی میں مبتلا نظر آتا ہے۔ ایک عام قاری تو افسانہ نگار سے ایسی کہانی سننے کا متنی ہوگا جو ان مدوں (Categories) کے عین مطابق ہو مگر ایک صاحب نظر قاری کہانی سننے کی نظری طلب میں جمالیاتی تسکین کی طلب کو بھی شامل کرے گا جو پلاٹ کی مقرر اور متعین کھائیوں سے باہر نکلنے کی ایک صورت ہے۔ دوسری فائل ازم والوں نے اس عمل کو Foregrounding کا نام دیا تھا۔ اس کا مفہوم یہ تھا کہ تخلیق کار تخلیق کا متن انوکھا بنا کر پیش کرتا ہے جس سے قاری کو حیرت کے وہ محسوسات ملتے ہیں جو جمالیاتی حظ کی تحصیل پر منتج ہو جاتے ہیں۔ ساختیات والوں کا کہنا ہے کہ انوکھا بنانے کا عمل قرأت کے عمل میں مضر ہے مگر یہ پوری چائی نہیں کیونکہ ایسا ہو تو ایک عام سی کہانی اور ایک اعلیٰ پایے کے افسانے میں کوئی فرق ہی باقی نہ رہ جائے۔ وجہ یہ کہ قاری اپنی معنی آفرینی کی جہالت کو متحرک کر کے ایک عام سی کہانی میں بھی متغیر نفسی سطحوں خلق کر سکتا ہے۔ شعر کے باب میں ساختیات والوں کا یہ کہنا کہ عام سی اخباری نثر کو بھی Text کے طور پر لکھا جائے تو اس سے شعری کیفیات کا انشراح ہونے لگتا ہے صحیح نہیں ہے۔ میں ذاتی طور پر قرأت کے عمل کی تحقیقیت کا قائل ہوں لیکن اُسی صورت میں جب خود Text فن کے اعلیٰ مدارج پر فائز ہو یعنی انوکھا بنانے اور حیرت کو جگانے پر قادر ہو۔ افسانے کے کردار کی پیشکش کے سلسلے میں افسانہ نگار کی تحقیقیت کو کم اہمیت تفویض کرنے کی کوشش ناقابل فہم ہے کیونکہ افسانہ نگار اپنے تخلیقی عمل کے ذریعے کردار کو پر دھوپ کے سانچے سے چھلکانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس کے بعد قاری اُس کے کردار کے بہت سے دیگر پرتوں کو روشنی میں لا کر اُسے ایسی متغیر نئی سطحوں تفویض کرتا ہے جن سے ”انوکھا بنانے کا عمل“ مزید تیز آؤکشیلا ہو جاتا ہے عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کی اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ نائپ کے سانچے سے پھلنے کا منظر دکھاتے

ہیں اور۔ اپنے اس عمل میں کرداروں کو مکمل کرنے پر بھی اکساتے ہیں۔ جس طرح مصوری کا کوئی شاہکار دیکھنے پر ناظر کے ہاں تخیل برآ انگیزت ہو جاتا ہے اور وہ تصویر میں موجود Spaces اور Gaps کو اپنے دیکھنے کے عمل سے پُر کرتا اور اُسے مزید حیرت انگیز اور انوکھا بنا دیتا ہے بالکل اُسی طرح ”کردار“ کا قاری بھی کردار میں موجود بہت سے Gaps کو پُر کر کے اُس میں گہرائی اور وسعت پیدا کرتا ہے۔ یوں بھی فن کار کا کام ایسی ”فنی تکمیل“ کا مظاہرہ کرنا نہیں ہے جس سے قاری کا تخلیقی عمل رُک جائے؛ اُس کا کام تو تخلیق کی ایک ایسی ”فنی تکمیل“ کا مظاہرہ کرنا ہے جس میں ناتمامی کا عنصر موجود ہے یعنی جس کے اطراف کھلے ہوں تاکہ قاری کی تخلیقی کارکردگی جاری رہ سکے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار کا بریگری کے نمونے نہیں جن میں کوئی خدا موجود نہیں ہوتا۔ وہ تو ایک ایسا پیٹرن ہیں جس میں کردار کے دھاگے سدا بننے اور ٹوٹتے رہتے ہیں۔ قاری جب خود بھی اس پیٹرن میں داخل ہو کر بنانے اور بنانے کے عمل میں شریک ہوتا ہے تو اُسے ان کرداروں کے بے پناہ امکانات کا فی الفور احساس ہو جاتا ہے۔

(معنی اور تاثر)

منٹو کے افسانوں میں عورت

میر کے بہتر نثریوں کا ذکر بہت سنا ہے مگر کتنے لوگ ان نثریوں کی نشان دہی کے معاملے میں ہم خیال ہیں۔ بہت کم! وجہ یہ کہ میر کے ہر قاری نے اپنے طور پر بہتر نثریوں کی ایک فہرست مرتب کر رکھی ہے۔ یہی ایک بڑے تخلیق کار کا اہم ذمی و صف ہے کہ اُسے محض ایک یا چند ایک تخلیقات کے حوالے سے پہچانا نہیں جاتا۔ اُس کے تخلیق کردہ مواد کا بڑا حصہ اُس کے تخلیقی لمس کے باعث اپنی ایک الگ نشان رکھتا ہے اور اُس میں سے کسی بھی حصے کو مسترد کرنے سے پہلے تو بار بار چننا پڑتا ہے۔ منٹو کا معاملہ یہ ہے کہ اُس کے ہاں دو طرح کے افسانے ملتے ہیں۔ ایک وہ جنہیں آپ اول درجے کی تخلیقات قرار دینے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہ کریں اور اکثر لوگ اس سلسلے میں آپ کے ہم خیال ہوں، دوسرے وہ جنہیں آپ پہلی ہی قرات میں مسترد کر دیں اور لوگ اس معاملے میں بھی آپ سے متفق ہوں۔ نتیجہ دیکھ لیجیے کہ منٹو کے فن کے کسی بھی پہلو کا جائزہ لینے کے لیے ہمیں لامحالہ اُس کے چند ہی فنونوں سے بار بار رجوع کرنا پڑتا ہے۔

منٹو کے بیشتر افسانوں کا موضوع "عورت" ہے۔ "بیشتر" اس لیے کہ اُس کے ہاں "ٹوب ٹیک سنگھ" اور "نیا قانون" ایسے افسانے بھی ملتے ہیں جن کا موضوع مختلف اور تاثر زیادہ وسیع ہے۔ مگر ان افسانوں میں بھی جن میں عورت کو موضوع بنایا گیا ہے، اول درجے کی تخلیقات صرف چند ایک ہیں۔ لہذا منٹو کے افسانوں کی عورت کے خدو خال دریافت کرنے کے لیے ان چند افسانوں کا مطالعہ ہی کافی ہے۔ چونکہ منٹو کے ہاں عورت کے مختلف نمونوں اور صورتوں کے پس پشت ایک خاص "عورت" پردہ ٹامپ کے طور پر موجود ہے اس لیے فن کے حوالے سے نہ سہی اس پردہ ٹامپ کے حوالے سے ان افسانوں کا مطالعہ بھی نتیجہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔ مثلاً افسانہ "بچنی" کی بچنی، "بھنگن" کی بھنگن، "سودا بیچنے والی" کی سلمی، "عشق کی کہانی" کی

عذرا، "بد صورتی" کی جامدہ وغیرہ نام صورت اور مزاج کے اعتبار سے متنوع اوصاف کی حامل عورتیں ہیں مگر ان سب میں عورت کا وہ پروٹو ٹائپ (Proto Type) ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے جو منٹو کو عزیز تھا۔ دیکھنا چاہیے کہ یہ پروٹو ٹائپ کیا ہے!

منٹو نے اپنے انسے "کالی شلوار" میں لکھا ہے

ہائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹریاں بھی تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی یہ پٹریاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی رکیں بالکل اُن پٹریوں کی طرح ابھری رہتی تھیں۔ کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کئی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہوا کیسے پٹریوں پر چلتا دیکھتی تو اسے پنا خیال آتا وہ سوچتی کہ اُسے بھی کسی نے زندگی کی پٹری پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جاری ہے۔ دوسرے دگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے۔ جانے کہیں! پھر ایک ایب وقت آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور وہ کہیں رُک جائے گی۔

یہ! اقتباس منٹو کے افسانوں کی عورت کے اصل حد و خال پیش کرتا ہے یعنی یہ کہ وہ فیادوی طور پر ایک گھریلو عورت ہے جو کسی ایک کا پوتہ تمام کر عمر بھر کے لیے رُک جانا چاہتی ہے مگر زندگی نے اُس سے دھوکا کیا ہے۔ انجن نے اُس سے پنا پلو باندھنے کے بجائے اُسے دھکا دے کر اکیلا چھوڑ دیا ہے۔ لوگ اپنی مرضی کے مطابق کانٹے بدل رہے ہیں مگر وہ خود بے دست و پا رُکنے کی خواہش کے باوجود رُک نہیں پا رہی۔ تاہم اُس کے ہاں یہ خواب ہمہ وقت موجود رہتا ہے کہ جب دھکے کا زور ختم ہوگا تو وہ کہیں نہ کہیں ضرور رُک جائے گی۔

ہر چند کہ مندرجہ بالا تمثیل میں منٹو نے "کالی شلوار" کی سلطانہ کے محسوسات پیش کیے ہیں، اور بعد ازاں اپنے ایک مضمون میں اس تمثیل کی بنیاد پر ویشاؤں کی زندگی کا عام پیرن بیان کرنے کی بھی کوشش کی ہے، تاہم حقیقت یہ ہے کہ اُس نے اس تمثیل میں عورت کے بارے میں اپنے اُس رویے کو آئینہ کر دیا ہے جسے اُس نے غیر ارادی طور پر دہرایا تھا۔ بات یہ ہے کہ جس دور میں منٹو اور عصمت چغتائی نے جنس اور اس کے حوالے سے عورت کو موضوع بنایا وہ ہندوستان میں آزادی نسواں کی تحریک کا ابتدائی زمانہ تھا۔ چونکہ عورت کو صدیوں سے چادر اور چار دیواری میں محبوس رکھا گیا تھا اور وہ مرد کے تشدد کی زد پر بھی رہی تھی اس لیے اب نئی تعلیم اور ووٹ دینے

کے حق کے زیر اثر اُس کے ہاں مرد کے شانہ بہ شانہ کام کرنے یا کم سے کم مرد کے تشدد کا مقابلہ کرنے کی آرزو سر اٹھانے لگی تھی۔ عورت کے اس رویے کو عصمت چغتائی نے ”بغاوت“ کا نام دیا اور اپنے زیادہ تر افسانوں میں ایک ایسی باغی عورت کو پیش کرنے کی کوشش کی جو مرد کی عائد کردہ خدایات کا (جو اصلًا Phallogocentrism کا لفظ ہم اخلاق تھا) منہ چڑانے پر پوری طرح مستعد تھی؛ اذچونکہ مرد کی اخدایات کا زیادہ تر زور عورت کی ’پاکیزگی‘ پر رہا ہے اس لیے عصمت چغتائی نے اس خاص میدان میں عورت کی بغاوت کو ابھار کر آزادی نسواں کی بنیادوں کو مستحکم کیا۔ چنانچہ عصمت چغتائی کے ہاں جو عورت دکھائی دیتی ہے وہ بنیادی طور پر عورت کے ”کالی روپ“ کی علم بردار ہونے کے باعث خدائی بندشوں اور زنجیروں کو توڑنے پر مائل ہے۔ منٹو بھی شعوری سطح پر ایک ایسی ہی عورت کا کردار دیکھ رہے ہیں جو جان دار ہو (خاص طور پر جنسی اعتبار سے) جو مرد کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکے اور جو مرد کی تاریخ بھل بننے پر آمادہ نہ ہو۔ اپنے مضمون ”لذت سنگ“ میں منٹو نے اپنے اس موقف کو کھل کر بیان کیا ہے۔

میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے راکھاتی ہے اور پھر اُس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دل میں اُس کے لیے درہ برابر ہمدردی پیدا نہیں ہوتی لیکن جب میرے پڑوس میں کوئی عورت اپنے خاوند سے ڈر کر اور خود کشی کی دھمکی دے کر سینا دیکھنے چلی جاتی ہے اور میں خاوند کو دھمکنے پر بیٹائی کی حالت میں دیکھتا ہوں تو مجھے دونوں سے ایک عجیب و غریب قسم کی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔

چکی پینے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔

چٹپٹے کی رٹری کی غلامت اُس کی بیماریاں اُس کا چہرہ اپن اُس کی گایاں مجھے بھاتی ہیں... میں اُن کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں اُن کی سخت اور اُن کی خست کو نظر انداز کر جاتا ہوں۔

گویا عصمت چغتائی کی طرح منٹو بھی عورت کے باغی روپ میں دلچسپی رکھتا ہے اور اسی کو اپنے افسانوں میں ’بھارنے‘ کا متمنی ہے۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ خود منٹو کے قابل ذکر افسانوں میں جس عورت کا سراپا نمایاں ہوا ہے وہ صرف بالائی سطح پر ہی باغی روپ کا مظاہرہ کرتی ہے؛ ورنہ اصلًا وہ اُس بے دست و پا عورت ہی کا روپ ہے جسے انجمن نے دھکا دے کر پٹری پر اکیلا چھوڑ

دیا تھا اور وہ مرد کے تشدد کے خلاف بغاوت کرے کے بجائے ہمہ وقت اُس انجن کا خواب دیکھتی ہے جو کسی روز آئے گا اور اُسے اپنے پلو سے باندھ کر لے جائے گا اور وہ ایک وفادار بیوی کی طرح اُس کے ہر اشارے پر تسلیم خم کرتی رہے گی۔ کیا یہ ہندوستانی عورت کا وہی پتی پوجا دار، روپ نہیں جو اس برصغیر کی ثقافت میں ہزار ہا سال سے پروان چڑھا رہا ہے اور جس کے باعث عورت کو اپنے پتی کے تشدد کا بار بار نشانہ بننا پڑا ہے اس پرچے کی بات ہے کہ منٹو کے افسانوں میں عورت کا جو سائنہ، ابھرا ہے وہ عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کے سانچے سے بالکل مختلف ہے۔ عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کردار اندر اور باہر سے باغی ہیں جو ”مرد سماج“ میں ایک ”متوازی ریاست“ بنانے کی کوشش میں ہیں جبکہ منٹو کے نسوانی کردار پرانی ہندوستانی عورت کے سانچے کے مطابق داخل جانے کے آرزو مند ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ منٹو کے نسوانی کردار خود منٹو کے منشا کے مطابق نہیں ہیں وہ منٹو کی شعوری کوشش کے باوجود اپنے اصل کی طرف مڑتے دکھائی دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ مرد کی عائد کردہ اخلاقیات سے بغاوت کرنے کے بجائے خود مصنف سے بغاوت کے مرتکب ہوتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں کا بغور مطالعہ کریں تو یہ بات بخوبی ثابت ہو جاتی ہے کہ منٹو کے افسانوں کی بالائی سطح یا ساخت تو وہ ہے جسے منٹو نے شعوری طور پر اپنے پیش نظر رکھا ہے اور جس کے مطابق وہ اپنے نسوانی کرداروں کو ایک خاص انداز میں کارفرما دکھاتا ہے۔ وہ دکھانا یہ چاہتا ہے کہ مرد کی دنیا نے جو تمام ذرائع پر قابض ہے عورت کو بھی ایک جنس یعنی Commodity کی صورت دے رکھی ہے اور اسی لیے عورتوں کی وہ ”منڈی“ وجود میں آئی جہاں عورت خریدی اور بیچی جاسکتی ہے؛ پھر جس طرح منڈی میں ہر شے ایک ہاتھ سے دوسرے اور پھر تیسرے میں جا پہنچتی ہے اور اُس کا سفر جاری رہتا ہے بالکل اسی طرح عورت بھی دھکے کھاتی، بکتی چلی گئی ہے۔ منٹو اس صورت حال میں عورت کی صدائے بے آواز بن کر، مرد کی اخلاقیات کے خلاف احتجاج کرتا نظر آتا ہے؛ نیز وہ ایسی عورت کو پیش کرنے کا آرزو مند ہے جو برصغیر کی عورت کے دائمی اوصاف یعنی پاکیزگی، مہمتا، پتی پوجا اور وفاداری سے انحراف کر کے ’اور مرد کے سامنے کھڑے ہو کر‘ اپنے وجود کا اعانہ کرے۔ مثلاً یہی ایک بات یہیجے کہ اس برصغیر میں مرد ہمیشہ سے عورت کا کنٹیل رہا ہے یا کم از کم وہ اس خوش فہمی میں مبتلا ضرور رہا ہے کہ اُسی کی کمائی سے گھر کا وجود قائم ہے۔ مرد کو اپنی اس

خوش فہمی میں phallogocentric جذبات کی تسکین کا موقع ملتا ہے اور عورت 'مردانہ اخلاقیات' کے تابع ہو کر 'مرد' کے اس اعلان کو برحق سمجھتی ہے۔ منٹو جب عورت کو خود کماتے یا خود کمانے کی آرزو کرنے دکھاتا ہے تو یوں گویا عورت کی معاشی آزادی کا اعلان کرتا ہے۔ چنانچہ منٹو کے افسانوں کی بیشتر عورتیں اپنی کمائی پر بندہ رہنے کی کوشش کرتے دکھائی گئی ہیں۔۔۔ نیز مرد کے حامد کردہ نظام خلاق سے 'جو عورت سے وفاداری' پاکیزگی اور پتی پوجا کا طالع ہے، منحرف ہو کر ایک ایسی آزاد مملکت وجود میں لانے کی کوشش کرتی ہیں جس میں ان کا اپنا رستہ چل سکے۔۔۔ ایسا رستہ جو پدری نظام حیات کے رستے کی ضد ہو۔ سائن دی بوئر نے کہا تھا کہ "جنس (Sex) ایک فطری عمل (Natural Act) ہے جبکہ Gender کی بنا پر "مرد عورت" کی تفریق ایک ثقافتی ترتیب (Cultural Construct) ہے۔" پارٹی سطح پر منٹو کے افسانے عورت کو جنس کی فطری سطح پر فائز کر کے اسے اس ثقافتی تفریق سے نجات دلانے کے متمنی ہیں جس نے مرد کو ایک جبر آور مطلق العنان ہستی کے روپ میں جبکہ عورت کو ایک مظلوم اور مفتوح دیکر کی صورت میں پیش کیا ہے۔ منٹو جب اپنے افسانوں میں عورت پر ہونے والے مظالم منظر عام پر لاتا ہے تو بھی مرد کی دنیا کی تکذیب کرتا ہے، تاہم جب وہ عورت کو ثقافتی قید و بند سے باہر نکال کر جنس کی فطری سطح پر ایک متوازی قوت کے طور پر متسکن کرتا ہے تو گویا مرد و عورت کی ثقافتی تقسیم کو مسترد کر دیتا ہے اور یوں ضمنا عورت کی بغاوت کو جائز قرار دے ڈالتا ہے۔

یہ تو منٹو کے افسانوں کی بانائی یا ظاہری ساخت ہوئی جو نہ صرف قاری کو یہی ہی قرأت میں نظر آتی ہے بلکہ جو خود منٹو کے بھی پیش نظر تھی؛ مگر ان افسانوں کی ایک مخفی اور گہری ساخت بھی ہے جو نظر آنے والی ساخت کی نفی کرتی چلی گئی ہے۔ مراد یہ ہے کہ جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھا ہے، اُس کا متن اپنے آپ کو Deconstruct بھی کرتا چلا گیا ہے۔ اس کی ایک مثال منٹو کا افسانہ "جاگتی" ہے جس کی مرکزی شخصیت جاگتی نامی گریو زندگی بسر کرنے کے بجائے فلمی لائن اختیار کر کے 'خود کمانا چاہتی ہے۔ پٹا اور میں اُس کا تعلق عزیز نامی شخص سے تھا، یہی پہلی تو سعید سے ہو گیا۔ آخر میں وہ رائن سے وابستہ ہو گئی۔ وہی گاڑی والا قصہ جسے فوج دھکا دے کر چھوڑ دیتا ہے۔ دوسری طرف خود جاگتی کو ازدواجی زندگی کی احماتیات سے کوئی غرض نہیں۔ وہ بڑا جھجک بڑا شخص سے جنسی رشتے میں بندہ جاتی ہے جو اُس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اور اس ضمن میں

اُسے خمیر کا کوئی چرکا بھی سہنا نہیں پڑتا۔ افسانے میں جاگی کو ایسی عورت کے رُوپ میں پیش کیا گیا ہے جو فرد کی دنیا میں داخل ہو کر مردانہ صفات اپنانا چاہتی ہے۔ یعنی اپنے قدموں پر کھڑے ہونے کی خواہش، جنسی آزادی کا حصول، سگریٹ نوشی اور پھر مردوں کی طرح زور سے دُھواں باہر نکالنے کا انداز و میرہ۔ لیکن متن میں ایک مختلف صورت و حال ابھر کر جاگی کا وہ نقاب پرزے پرزے کر دیتی ہے جو افسانہ نگار اور اُس کی پیش کردہ کہانی نے اُسے پہنا رکھا ہے۔ مثلاً عزیز سے اُس کے تعلقات کی نوعیت کچھ یوں ہے۔

شروع شروع میں میرا خیال تھا کہ جاگی عزیز کے متعلق جو بتا کر مندر رہتی ہے، بھل
 بکواس ہے، بنیاد ہے، لیکن آہستہ آہستہ میں نے اُس کی بے تکلف باتوں سے محسوس
 کیا کہ اُسے حقیقتاً عزیز کا خیال ہے۔ اُس کا جب بھی خط آیا جاگی پڑھ کر سرور روئی۔

عزیز کے بعد جب سعید سے اُس کے تعلقات استوار ہوتے ہیں تو وہ سعید سے بھی اُسی
 پر غلوں اور داہنہ انداز میں پیش آتی ہے جیسے عزیز کے ساتھ پیش آئی تھی۔ اس تعلق کی نوعیت
 ایک آزاد منش 'باغی یا بد معاش عورت' ایسی نہیں، یہ نوعیت ایک وفادار بیوی کی سی ہے۔ چنانچہ وہ
 جس طرح عزیز کی چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کا خیال رکھتی تھی اُسی طرح سعید کے سلسلے میں بھی کرنے
 لگتی ہے۔ بقول نرائن:

صبح اُٹھ کر اُس غردات کو جگانے میں آدھ گھنٹہ صرف کرتی ہے۔ اُس کے دامت صاف
 کرائی ہے، کپڑے پہنائی ہے، ناشتہ کرائی ہے وغیرہ۔ اور جب سنوڈ یو میں ملتی ہے تو
 صرف سعید کی باتیں کرتی ہے۔ سعید صاحب بڑے جتنے آدمی ہیں سعید صاحب
 بہت اچھا لگاتے ہیں سعید صاحب کا وزن بڑھ گیا ہے سعید صاحب کا ٹیل اور تیار ہو گیا
 ہے سعید صاحب کے لیے پشاور سے پٹوہاری سینڈل منگائی ہے۔

اس کے بعد جب عزیز پشاور سے آتا ہے تو سعید سے بچے تعلقات کے باوصف وہ عزیز
 سے اُسی محبت اور وفاداری کا مظاہرہ کرتی ہے جو وہ پٹوہار میں کرتی تھی۔ بقول افسانہ نگار۔

صبح اُٹھا تو کمرے میں دُھواں جمع تھا۔ باورچی خانے میں جا کر دیکھا تو جاگی کا نڈ جلا کر
 عزیز کے غسل کے لیے پانی گرم کر رہی تھی۔ آنکھوں سے پانی بہ رہا تھا۔ مجھے دیکھ کر
 مسکرائی اور آگٹھنسی میں بھونکیں مارتے ہوئے کہے لگی "عزیز صاحب کھنڈے پانی سے
 نہائیں تو، انھیں زکام ہو جاتا ہے۔ میں نہیں تھی پشاور میں تو ایک مہینہ بیمار رہے اور نہ تھے بھی

کیوں نہیں جب دوا چنی ہی چھوڑ دی تھی۔ آپ نے دیکھا نہیں کتنے ڈبلے ہو گئے ہیں!“

اس کے بعد جب اُسے سعید کا تار ملتا ہے کہ وہ اُس کا مختصر ہے تو وہ عزیز کے احتجاج اور ناراضی کے باوجود بھی روانہ ہو جاتی ہے۔ واپسی پر عزیز اُس سے بچ بچ ناراض ہو جاتا ہے کیونکہ مرد عورت پر بلا شرکت غیرے قابض رہنا چاہتا ہے؛ سو وہ چلا جاتا ہے۔ چاکی جب دوبارہ بھیجی جاتی ہے تو سعید اُس کے ساتھ بد سوئی کرتا ہے اور اُسے گھر سے نکال دیتا ہے۔ وہ خاموشی سے چلی جاتی ہے۔ اس کے بعد رائن اُس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اُس کا علاج کرتا ہے اور اُس کی زندگی بچاتا ہے۔ آخر میں وہ رائن سے بھی اُسی طرح وابستہ ہو جاتی ہے جیسے سعید اور عزیز ہوئی تھی۔

باکی سطح پر یہ افسانہ منٹو کے نظریے اور موقف کے عین مطابق ہے یعنی اس میں عورت محض ایک غم سے غم بھر کے بے وابستہ ہونے کے نظام خلق سے انحراف کرتی ہے۔ اگر مرد ایک سے زیادہ عورتوں کے ساتھ جنسی تعلق قائم کر سکتا ہے تو عورت کیوں نہیں کر سکتی؛ علاوہ ازیں وہ مرد کی طرح خود کفیل بھی ہونا چاہتی ہے۔ اُس کا ایک خاص انداز میں سگریٹ پینا بھی مرد کے تنہا میں ہے۔ خود منٹو کو بھی ایسی عورت سے ہمدردی ہے جو مرد کی تابع نہیں نہ ہو اور مظلومیت کی تصویر نظر نہ آئے۔ مگر دیکھنے کی بات ہے کہ خود اس افسانے نے منٹو کے موقف اور نظریے سے آزاد ہو کر کس طرح اپنے ہی متن کو Deconstruct کر دیا ہے! چاکی ایک متوازی قوت کے بجائے اس بڑے صغیر کی اُس عورت کا رُوپ اختیار کرتی ہے جو بیک وقت ایک ماں، دای اور وفادار بیوی کا رُوپ ہے۔ عزیز، سعید اور رائن تینوں سے اُس کے تعلقات میں خلوص و وفاداری بلکہ ماتاسک کا ظہار ہوا ہے۔ تینوں نے اپنے اپنے انداز میں اُسے حسد، تشدد اور توہین کا ہدف بنایا ہے مگر ہاتھوں سے ایک ہی دفا، محبت اور خلوص کے ساتھ وابستہ رہی ہے۔ بحیثیت مجموعی چاکی اُس گاڑی کی طرح نظر آتی ہے جو ہر اُس انجن کے پلو سے بندھ جانا چاہتی ہے جو اُس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے لیکن انجن کا کام تو دھکا دے کر گاڑی کو اسیے چھوڑ دینا ہے؛ لہٰذا چاکی دست بدست منتقل ہوتی چلی گئی ہے۔ یوں منٹو نے عورت کی بغاوت پیش کرنے کے بجائے اُس کی ماتا، دفا اور مظلومیت پیش کر دی ہے اور اب اپنی مرضی کے خلاف کیا ہے کیونکہ بقول منٹو اُسے ایسی گھریلو منفعل سدا اپنے والی جتنی پڑ جائے غم بردار عورتوں سے کوئی ہمدردی نہیں؛ اور وہ اُن کی کہانی لکھنا پسند کرتا ہے۔

چاکی کا دوسرا رُوپ زینت ہے جو منٹو کے افسانے ”باہو گوپی ناتھ“ میں ابھری ہے۔ ویسے

دونوں افسانوں میں مرکزی ”مرد کردار“ کے معاملے میں بھی کسی خدشہ تک ممانعت موجود ہے۔ ”جاگتی“ کا عزیز جس طرح جاگتی کو قلم سار بنانے کے لیے پونے بھیجتا ہے اُسی طرح بابو گوپی ناتھ زینت کو کسی کے پلو سے باندھنے کے لیے بھیجی لے آتا ہے۔ گویا دونوں اپنی اپنی معشوقہ کے مستقبل کو سنوارنے کا جتن کرتے ہیں مگر دونوں اُسے اپنائے سے گریزاں بھی ہیں۔ اس اعتبار سے دونوں کی حیثیت اُس انجن کی سی ہے جس نے گاڑی کو دھکا دے دیا ہے۔۔۔ اس فرق کے ساتھ کہ عزیز کا جاگتی سے لگاؤ سطحی ہے جبکہ گوپی ناتھ زینت کو دل و جان سے چاہتا ہے، مگر کہانی کا نتیجہ ایک سا ہے کہ جاگتی نرائن کے اور زینت غلام حسین کے پلو سے بندھ جاتی ہے۔ تاہم عزیز کے خود غرضانہ رویے کی بنا پر منٹو نے عزیز کے بجائے جاگتی کو افسانے کا مرکزی کردار بنا کر پیش کیا ہے جبکہ افسانہ ”بابو گوپی ناتھ“ میں زینت کے بجائے گوپی ناتھ کو اُس کی بے غرضی کی بنا پر ہیرو بنا کر پیش کیا ہے۔ مگر ذرا غور کریں تو گوپی ناتھ کی ساری قربانی مصنوعی نظر آتی ہے کیونکہ اُسے زینت کا پلو کسی شخص سے باندھنا ہی تھا تو اس کا رُخیر کے لیے اُسے خود کو پیش کیوں نہ کر دیا جس پر زینت کو کوئی اعتراض بھی نہ ہوتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح افسانہ ”جاگتی“ میں جاگتی مرکزی کردار ہے اُسی طرح ”بابو گوپی ناتھ“ میں زینت مرکزی کردار ہے نہ کہ گوپی ناتھ! یہ عورت یعنی زینت بظاہر منٹو کے اس موقف کو سامنے لاتی ہے کہ اُسے مرد کی عائد کردہ جنسی اخلاقیات سے کوئی علاقہ نہیں! وہ اپنی مرضی سے کسی بھی مرد کو اپنا سکتی ہے! علاوہ ازیں وہ کسی کی محتاج بھی نہیں! جب چاہے اپنے پیروں پر خود کھڑی ہو سکتی ہے وغیرہ۔ مگر یہاں وہ اس برصغیر کی ایک ”گائے“ ہے جسے جدھر چاہیں ہانک دیں یہ منٹو کی تمثیل کے مطابق وہ گاڑی کا ڈبا ہے جو انجن کے دھکے کھاتا بڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہ انفعالی رویہ زینت کے کردار کا قیاسی وصف ہے! چنانچہ وہ بغیر کسی احتجاج کے ہر اُس مرد کو قبول کر لیتی ہے جس کی طرف اُسے اُچھال دیا جاتا ہے۔۔۔ اس توقع کے ساتھ کہ کوئی تو اُسے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اپنا لے گا۔ یہی آرزو بابو گوپی ناتھ کی بھی ہے جس سے بعض اوقات یہ خیال بھی آتا ہے کہیں بابو گوپی ناتھ زینت کی ”ازدواجی زندگی کی آرزو“ کا علامتی روپ تو نہیں! بہر حال دیکھنے کی بات یہ ہے کہ جاگتی کی طرح زینت بھی ایک عاشق کے بجائے ایک شوہر کی تلاش میں ہے جس کے پلو سے وہ خود کو باندھ سکے۔ جاگتی کے بائے میں تو دتو کے ساتھ یہ کہنا ممکن نہیں کہ کیا نرائن نے اُسے واقعہً اپنا یا تھا (گو نرائن کے کمرے پن سے

اس بات کی توقع بندھتی ہے)؛ مگر زینت کے سلسلے میں یہ بات طے ہے کہ اُسے غلام حسین نے بیوی بنا کر اُس کے "شوہر کی تلاش" کے جذبے کو پایہ تکمیل تک پہنچا دیا ہے۔ یوں دیکھیں تو منٹو کا موقف کہ "اُسے صرف ایسی عورتوں سے ہمدردی ہے جو مرد کی اخلاقیات اُس کی قربانیاں اور تشدد کے خلاف طاقت کریں یا کم از کم صدائے احتجاج بند کریں"۔ زینت کی پٹیکش کے معاملے میں کمزور پڑ جاتا ہے۔ اپنے موقف کے احترام میں منٹو پر لازم تھا کہ وہ زینت کو باغی، آزاد منش، اپنی مرضی سے مستقبل تراشنے والی ایک عورت کے روپ میں پیش کرنا، مگر جب اُس نے زینت کو پیش کیا تو اُس کے اندر سے وہی ہزاروں برس پرانی پتی پوجا والی عورت کا روپ ابھر آیا۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ منٹو کے نسلوان کردار اگر اندر سے منفصل تابع فرمان اور نارمل ازدواجی زندگی بسر کرنے کی آرزو میں سرشار ہیں تو کیا پھر "ٹھنڈا گوشت" کی کلونٹ کور کی جنسی فعالیت کا بھرپور مظاہرہ مستحیات کے تحت شمار نہ ہوگا۔ جی ہاں، سطح پر ایسا ہی نظر آتا ہے۔ کلونٹ کور کے ہاں جذبہ و اشتیاق کا فقدان ہے ہاکی، مرد کو جنسی طور پر مشتعل کرنے کا انداز اور گفتگو کا پیشہ در نہ سستا ہے۔ یہ سب طوائف کے مخصوص کردار کو یا کم از کم بڑے صغیر کی مثالی عورت کی سطح سے ہٹے ہوئے کردار ہی کو پیش کرتے ہیں؛ مگر ایک تو کلونٹ کور کا ایئرنگھ پر پلڈ شرکتو غیرے کا لٹھ رہنے کا انداز، پتی پوجا ہی کے تحت شمار ہوگا اور کلونٹ کور کا اس سلسلے میں ایئرنگھ پر قاتلانہ حملہ اُس کے حق ملکیت کا شدید مظاہرہ قرار پائے گا (جبکہ بحیثیت طوائف اُس کے لیے ایئرنگھ کی بے وفائی معمول کی بات ہوتی) اور دوسرے اس افسانے میں کلونٹ کور مرکزی شخصیت نہیں۔ اس افسانے کی مرکزی شخصیت وہ بے نام بے چہرہ "سندرلڑکی" ہے جو اس بڑے صغیر کی مظلوم عورت کی علامت ہے۔ اس سندرلڑکی کو مرد کے بیہیمنہ سلوک نے "ٹھنڈا گوشت" بنا دیا تھا مگر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل ہو کر خود اُس بڑی نے اپنے اُد پر تشدد کرنے والے کو نفسیاتی سطح پر ٹھنڈے گوشت کا ایک پتھر ہی تو بنا دیا ہے۔ افسانے میں کلونٹ کور کا ایئرنگھ کو مار کر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرنا اتنا اہم نہیں جتنا کہ سندرلڑکی کا اُسے نفسیاتی طور پر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرنا ہے۔ چنانچہ افسانے کا مجموعی تاثر کلونٹ کور کے جنسی اشتعال یا مردانہ تشدد سے نہیں، سندرلڑکی کی مظلومیت سے عبارت ہے۔ مختصر یہ کہ اس افسانے میں بھی جو اُس کی عام روش سے ہٹا ہوا افسانہ ہے، منٹو نے عورت کی مظلومیت ہی کو موضوع بنایا ہے۔

کلونت کور کی طرح ”سرکنڈوں کے پیچھے“ کی شامیہ (جس نے اپنا نام ہلاکت بتایا ہے) ایک فعال اور کرگزر نے دلی عورت کے رُوب میں سامنے آتی ہے۔ ”ٹھنڈا گوشت“ میں کلونت کور نے ایشرنگھ کو مار دیا تھا جبکہ ”سرکنڈوں کے پیچھے“ میں شاہینہ نے نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ہے۔ کلونت کور کی طرح وہ بھی یہ کام اپنے نرد پر بلا شرکت غیرے کا بھل بھٹے کے لیے کرتی ہے۔ مگر اس فسانے کی اصل شخصیت نواب ہے جو بہت خان پر اپنا سارا وجود شمار کرنے کی آرزو میں سرشار ہے یعنی ہر چند کہ وہ طوائف کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے، تاہم جاگی اور زینت کی طرح اس کے اندر کی پتی پوجا والی عورت زندہ رہتی ہے۔

غور کرنے کی بات ہے کہ منٹو کے بعض افسانوں میں جو مشتعل فعال اور تشدد عورت ابھرتی ہے وہ دراصل مرد کے کردار ہی کی توسیع ہے اور مرد ہی کی طرح ایذا رسانی کے جذبے سے لطف اندوز ہوتی ہے۔ ٹھنڈا گوشت میں وہ ایشرنگھ کا خون بہاتی ہے جبکہ ”سرکنڈوں کے پیچھے“ میں نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہانڈی میں پکانا چاہتی ہے۔ دوسری طرف خود ایشرنگھ نے بھی سندر لڑکی کو تشدد کا نشانہ بنا کر ختم کیا ہے۔ اسی طرح ”کھول دو“ میں بھی خون میں لت پت ایک لڑکی کو پیش کیا گیا ہے جو خوروں کے جنسی تشدد کا نشانہ بنی ہے۔ کچھ ہی حال منٹو کے افسانے ”قیسے کے بجائے بونیاں“ کا ہے جس میں عورت کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے اُسے دیگیوں میں پکانے کا واقعہ بیان ہوا ہے۔ پھر ”پڑھیے کلمہ“ کی رکما بائی ہے جو گرد حاری کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی مرتکب ہوتی ہے۔ بعض دوسرے افسانوں مثلاً ”دھواں“ میں جب مسعود اپنی بہن کلثوم کے کوٹھوں کو دہاتا ہے اُسے تازہ ذبح شدہ بکرے کا خیال آتا ہے اور ”موزیل“ میں ترلوچن کو موزیل کے ہونٹوں پر پٹنگ باسی گوشت کی طرح نظر آتی ہے اور جب وہ مسکراتی ہے تو اُسے محسوس ہوتا ہے جیسے جھٹکے کی دکان پر قسائی نے چھری سے موٹی رگ کے گوشت کے دو ٹکڑے کر دیے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے منٹو طبعی موت کے بجائے خاک و خون کی ہولی کا منظر پیش کرنے کا متمنی ہے مگر کیوں؟ کیا یہ فلسفی دنیا کا اثر ہے یا اس میں کوئی نفسیاتی بیجا ہے جو خود فسانہ نگار کے ہاں ایذا رسانی کے جذبے کا مظہر ہے۔ کوئی چاہے تو اس راویے سے بھی منٹو کے افسانوں کا جائزہ لے سکتا ہے!

ادھر ”موزیل“ کا ذکر ہوا ہے۔ منٹو کا یہ افسانہ بھی عورت ہی کو پیش کرتا ہے جو بالائی سطح پر ایک اُپلی جیسی طور پر آزاد و نیز مرد کے مقابلے میں ایک متوازی قوت کی حیثیت میں ابھرتی ہے، مگر

جس کے رجور میں "نوٹ کر محبت کرنے والی" ایک ایسی عورت چھپی بیٹھی ہے جو اپنے محبوب کے لیے بڑی سے بڑی قربانی بھی دے سکتی ہے۔ افسانہ "موزیل" میں اُس نے اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی، کرپال کو روکو بچانے کے لیے آیا ہی کیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ موضوع کے اعتبار سے منٹو کا یہ افسانہ چارلس ڈکنس کے "ناول" "یٹل آف ٹو شیئر" کی یاد دلاتا ہے جس میں ایک شخص نے اپنے دوست کی بیوی کی خاطر (حس سے اُسے بے پناہ محبت تھی) اپنی جان دے دی تھی جبکہ افسانہ "موزیل" میں ایک محبت کرنے والی عورت اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کو بچانے کے لیے یہاں کرتی ہے۔ چارلس ڈکنس کے ناول میں سڈنی کارٹن نے اپنے دوست کو بے ہوش کر کے اُسے اپنے کپڑے پہنا دیے تھے تاکہ جیل والے اُسے سڈنی کارٹن سمجھیں؛ اور "موزیل" میں موزیل کرپال کو اپنا لباس پہنا دیتی ہے تاکہ وہ مشعل انبوہ سے محفوظ رہ سکے۔ دونوں نے اپنے اپنے محبوب کے لیے جان کی قربانی دی ہے؛ مگر یہ تو ایک الگ موضوع ہے۔ موزیل کے حوالے سے مجھے محض یہ کہنا ہے کہ منٹو نے یہاں بھی آرزو منش نسوانی کردار کے اندر وہی پتی پوجا والی عورت دکھائی ہے جو اپنے مرد کی خاطر "سوکھ" تک کے وجود کو برداشت کر لیتی ہے۔

اسی سلسلے کا ایک نہایت اہم افسانہ "ہنگ" ہے جسے میں منٹو کا بہترین افسانہ سمجھتا ہوں۔ منٹو کے اس افسانے کا مرکزی کردار سوگندھی ہے جو نہایت اُردو جاکلی سے کہیں زیادہ ایک ایسی شخصیت میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے جہاں عورت کی خرید و فروخت کا بازار گرم ہے۔ وہ صحیح معنوں میں بیسو ہے اور اس اعتبار سے بے نام اور بے چہرہ ہونے کے علاوہ خود داری اور عزت نفس سے بھی رتعلق ہے۔ نام اور چہرہ تو محض نقاب ہیں جو اُس نے پہن رکھے ہیں۔ آیا ہونا بھی چاہیے تھا کیونکہ نام چہرہ عزت اور ہوشیاری سب تو سماج کی دین ہیں، مگر جب سماج کسی کو ٹھوکر مار کر نیچے بہ زد میں گرا دے تو اُس کا سماجی شخص کہاں باقی رہ سکتا ہے!۔ اس سب کے باوجود سوگندھی کے اندر کی عورت نری نہیں، اُس نے باہر کی زندگی میں بھی اپنے لیے مصنوعی رشتوں کی ایک دُنیا قائم کرنے کی کوشش کی ہے جس کا سب سے نمایاں مظہر مادھو سے اُس کا تعلق ہے اس تعلق میں خود داری کی آخری رمق کو برقرار رکھنے کی کوشش صاف نظر آتی ہے کیونکہ کم از کم مادھو ایک ایسا شخص ضرور ہے جسے وہ محبت کے علاوہ کچھ رقم بھی دے سکتی ہے۔ باقی دُنیا کے معاملے میں تو وہ محض ایک "دست بلب" کی حیثیت رکھتی ہے مگر جب اُس کی ہنگ کی جاتی ہے (اور ہنگ بھی ایسی جس پہلے

اس کے پورے وجود کی نفی ہو جاتی ہے۔ تو اس کے اندر سے عورت اپنی پوری قوت کے ساتھ ابھر کر منظرِ عام پر آ جاتی ہے۔ یہ عورت اصلاً ایک گھیل عورت ہے جس کا عزیز ترین سرمایہ اُس کا وہ "عورت پن" ہے جسے بے درد دی کے ساتھ پاؤں تلے روندنا گیا ہے۔ چنانچہ پہلے تو اُس کے اندر خود ترخمی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں:

تارے سُندر ہیں پر تو تکتی بھونڈی ہے: کیا ہوں گئی کہ ابھی ابھی تیری صورت کر پھٹا رہا گیا ہے!

اس کے بعد سوگندھی کے اندر سے غصے اور انتقام کا لہر دا پھوٹ بہتا ہے اور دُصحیح معنوں میں "کالی" کا رُوپ دھار لیتی ہے۔ اب وہ ہر شے کو توڑ پھوڑ دینا چاہتی ہے حتیٰ کہ اُن مصنوعی رشتوں کو بھی جو اُس نے بہرک دُیا سے قائم کر رکھے ہیں۔ اُس کا دیوار سے اپنے آشناؤں کی تصویریں اتار اتار کر نیچے گلی میں پھینکنا کچھ اِس وضع کا ہے جیسے کوئی عورت سٹیج پر کھڑی ہو کر باری باری اپنے سب کپڑے اتار کر نگلی ہو رہی ہو۔ یہ ننگا ہونا عورت کی جملہ حیثیتوں کی نفی کر دینے کے مترادف ہے۔ تب وہ مادھو کو بے عزت کر کے اپنی کونھری سے نکال دیتی ہے (یوں اپنی بے عزتی کا انتقام بھی لیتی ہے)۔ اِس عمل میں اُس کا خاوش زدہ کُتا بھی ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کتا خود سوگندھی کی زبان سے جو پہلی بار متحرک ہوئی ہے اور بھونک بھونک کر اپنے وجود کا احساس دلا رہی ہے۔ تاہم جب مادھو چلا جاتا ہے تو سوگندھی اندر سے پوری طرح خاں ہو جاتی ہے۔ منہو کے الفاظ ہیں:

اُس نے اپنے چاروں طرف ایک تہ خاک سُناٹا دیکھ۔ ایسا سُناٹا جو اُس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا اُسے ایسے لگا کہ ہر شے خالی ہے۔ جیسے مسافروں سے لدی ہوئی گاڑی سب بیٹھنوں پر سافر اُتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے۔

بظاہر یہ ایک بھیانک خلا ہے جو سوگندھی کی زندگی میں نمودار ہو گیا ہے مگر باطن یہ عدم موجودگی یا absence اُس شدید طلب کو برہنہ کر رہی ہے جو تمام عرصہ سوگندھی کے اندر عورت کی حیثیت میں زندہ رہنے کے لیے موجود رہی ہے مگر سوگندھی نے تو خود ہی تمام رشتے ناتے توڑ ڈالے ہیں۔ اب وہ کیا کرے! اِس بحرانی صورت حال میں اُس کے اندر سے عورت کا آخری اور سب سے حسین چہرہ برآمد ہوتا ہے یعنی "نماٹا" اور وہ اُسے اپنے قریب ترین ذی رُوح پر خرچ کر دیتی ہے۔ قریب ترین ذی رُوح اُس کا خاوش زدہ کُتا ہے جسے وہ گود میں اٹھ لیتی ہے اور پھر

پونے پلنگ پر سے پہلو میں یوں لٹا لیتی ہے جیسے وہ اُس کا اہلچہ ہو۔ یوں وہ اپنے عورت ہونے کا اثبات کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

منٹو کے دیگر بہت سے افسانوں میں نسوانی کرداروں کے اندر سے عورت نمودار ہوئی ہے جو کبھی تو بجنم مانتا ہے کبھی پھارن اور کبھی سستی سوتری۔ مثلاً اُس کے افسانے ”نگی“ کی مرکزی شخصیت ”زیان چلانے“ کا معاوضہ وصول کرنے کا کاروبار کرتی ہے (جو ایک طرح سے جسم بیچنے والی عورت ہوئی)۔ تاہم اندر سے نگی بجنم مانتا ہے جو اپنی بیٹی کے مستقبل کے لیے یہ دھندا کرتی ہے۔ وہ خود ایک مظلوم عورت ہے جس پر اُس کے خاوند نے بڑے ظلم ڈھائے ہیں۔ منٹو کے الفاظ میں:

نگی سے اُس کے شوہر گام کو، اگر کوئی دلچسپی تھی تو صرف اتنی کہ وہ اُس کو مار پیٹ سکتا تھا۔ طبیعت میں آئے تو کچھ عرصے کے لیے گھر سے ٹاس دیتا تھا۔ اس کے علاوہ نگی سے اُس کو کوئی سروکار نہ تھا۔

جو یا نگی ایک بد مزاج عورت کے روپ میں ابھرتی ہے مگر یہ صرف نقاب ہے۔ اصل وہ صرف ”ماں“ ہے اور آخر میں اپنے اسی روپ کا منظر دکھاتی ہے۔ منٹو کے دوسرے افسانوں میں بھی کچھ ایسی نندار ابھرا ہے۔ افسانہ ”شاردا“ میں جب شاردا طوائف کے روپ کو ترک کر ایک بیوی کے روپ میں ابھرتی ہے تو نذیر کے ہاں Male Chauvinism کو کر دٹ لیتی ہے اور وہ اُسے گھر سے نکال دیتا ہے۔ یہ افسانہ اس اعتبار سے بھی دلچسپ ہے کہ اس میں اس بڑھئی کے مرد کے صدیوں پرانے رویے کو سامنے لایا گیا ہے۔ شاردا جب تک طوائف بنی رہی نذیر کے لیے اُس میں کشش تھی مگر جب وہ ایک بیاہتا عورت کے روپ میں ابھرتی تو ”عورت“ کے لیے نذیر کے نسلی تشدد کے جذبات بھی متحرک ہو گئے۔ طوائف کے اندر سے عورت کا طلوع منٹو کے افسانے ”سُس مالہ“ کا بھی موضوع ہے۔ سُس مالہ کے بارے میں بھٹنادر لکھتا ہے:

ہم سُس کو اتنا دقت چوتے رہے۔ جب بومادو تو سنا کہنے لگی ”تم ہمارا بھائی ہے“ ہم نے کسی سے شادی کر لیا ہے“ اور ماہر کل گئی کہ وہ سال گھر میں آ گیا ہوگا۔

اسی طرح منٹو کے افسانے ”جاؤ حنیف جاؤ!“ کی سمتری مصومیت اور پاکیزگی کی تصویر ہے اور ”مسی“ کی مس سٹیلا جیکسن! مانتا کی علم بردار ہے۔ دونوں مرد اور مرد کے معاشرے کے تشدد کا نشانہ بنی ہیں۔ ان سب افسانوں میں (کم یا زیادہ) مرد کا تشدد رویہ اور اس کے مقابلے میں

عورت کی مظلومیت یا انفعالییت کا منظر نامہ ہی ابھر کر سامنے آیا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو منٹو کے بیشتر نسوانی کردار ذہری ساخت کی اساس پر 'ستوار' ہیں، یعنی اُس ساخت پر جس کی خارجی سطح داخلی سطح سے مختلف نوعیت کی ہے جبکہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار خارجی سطح کے علاوہ داخلی سطح پر بھی ایک ہی رویے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں میں کوئی ایسی مختلف وضع کی سطح نمودار نہیں ہوتی جو خارجی سطح کی یکسر تکذیب کرے۔ اُس کے یہ کردار پیاز کی طرح ہیں کہ ہر پرت کے اترنے پر اُن کا بنیادی باغیانہ رویہ زیادہ شوخ زیادہ توانا ہوتا نظر آتا ہے۔ اُس کے ہاں کثیر المصوبیت کا مظاہرہ معانی کے تضاد پر منتج نہیں ہوا، ایک ہی بنیادی رویہ پرت اندر پرت پیش ہوا ہے۔۔۔ یہی وجہ ہے کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار آغاز سے انجام تک اور خارجی سطح کے علاوہ داخلی سطح پر بھی بغاوت ہی کے علم بردار دکھائی دیے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ یک زمانی یعنی Synchronic رویہ ہے۔ دوسری طرف منٹو کے نسوانی کردار نظر آنے والی اپنی بالائی سطح کو خود ہی منہدم کر دیتے ہیں اور یوں ایک سطح کے عقب سے دوسری ہی ایک نئی سطح کو نہیں اُبھارتے (جیسے رولاں بارت کے پیاز کی تمثیل میں) وہ ایک قطعاً مختلف وضع اور انداز کے کردار بن جاتے ہیں۔ گویا وہ بنیادی طور پر دو زمانی یعنی Diachronic رویے کے علم بردار ہیں۔ منٹو کے بیشتر نسوانی کردار طوائف کے سراپا ہیں جیسی جیسی عورت کی جھلک دکھاتے ہیں، مگر منٹو نے طوائف کے علاوہ بھی متعدد نسوانی کردار پیش کیے ہیں جو محض جنسی سطح کی بغاوت پیش نہیں کرتے (جیسے طوائف کرتی ہے) وہ کردار (آزادی نسواں کی رُوسے متاثر ہو کر) مر کی مطلق العنانی اُس کے قہقہہ رویے اُس کے تحرک اور آزاد روی کے میلان کا نتیجہ کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں، تاہم ان سب متنوع نسوانی کرداروں کے اندر سے بالآخر بڑھتی ہوئی سستی و تری، معصوم، مظلوم، نامتناہی خوشبو میں تربت پتی پوچھا کرنے والی ماری برآمد ہو جاتی ہے جو آزاد منش، باغی اور کرگزر نے والی اُس عورت کی ہمد ہے جسے منٹو اپنے اقبولوں میں (highlight) کرنا چاہتا تھا۔

(معنی اور تاظر)

جوگندر پال کا افسانہ..... مہاجر

جوگندر پال کہانی کے متن کو ایسے فن کارانہ انداز میں نمانوس کرنے پر قادر ہیں کہ کہانی کی بالائی ساخت اور گہری ساخت دونوں میں طرح طرح کی تبدیلیاں نظر آنے لگتی ہیں۔ بیشتر افسانہ نگار محض بالائی سطح پر ہی کہانی کو انوکھا یا نمانوس بناتے ہیں؛ ایسے اُن کے افسانے اکثر اکہرے اور پایاب ہوتے ہیں، مگر جوگندر پال کا کمال یہ ہے کہ وہ کہانی کی دو قطعی سطح پر تبدیلیاں لانے کے علاوہ اس کی گہری ساخت کو بھی انوکھا بنانے میں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔ زیرِ نظر افسانہ ”مہاجر“ اُن کی اسی کارکردگی کی ایک نمایاں مثال ہے۔

بالائی سطح پر جوگندر پال نے اپنے افسانے ”مہاجر“ کی اس ”ساخت“ میں اہم تبدیلیاں کی ہیں جو ایک Proto-Story کی حیثیت میں رُومانی افسانوں کے تحت ہمیشہ موجود رہی ہے۔ اس ساخت میں مرد اور عورت کے درمیان ہمیشہ ایک ”زکاوت“ ابھرتی ہے..... یہ زکاوت ”سماج“ بھی ہو سکتا ہے، رقیب بھی اور کوئی واقعہ یا حادثہ بھی۔ جوگندر پال نے اپنے افسانے میں خود عورت (محبوبہ) کو مرد اور عورت کے درمیان حائل قرار دے کر افسانے کی بالائی ساخت کو انوکھا بنایا ہے اور اس کا ایک دلچسپ نتیجہ بھی برآمد ہوا ہے۔ وہ یہ کہ مروجہ مثلث (مرد، عورت، سماج یا رقیب) کی حائل کہانی کے اندر خود عورت (یعنی گوہر قصود) کو زکاوت قرار دینے سے کہانی کی بالائی ساخت میں ایک طرح کا شٹگان یا rupture پیدا ہوا ہے جس نے بالائی ساخت کی بنیویت کو توڑا ہے اور افسانہ نگار کو یہ موقع عطا کیا ہے کہ وہ اس شٹگان میں اتر کر کہانی کی ”گہری ساخت“ سے نہ صرف متعارف ہو سکے اس میں تغیرات یا variations بھی لائے۔ بہت کم افسانہ نگار ایسا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں کیونکہ وہ زیادہ تر بالائی سطح ہی سے چھنے ہوتے ہیں، مگر جوگندر پال نے اپنے اکثر افسانوں میں ”گہری ساخت“ تک رسائی پانے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ اس

افسانے کی بالائی ساخت میں جو شکاف پیدا ہوا ہے اُس نے کہانی کے مرکزی کردار کو بھی دو نیم کیا ہے۔ ہڈائی سطح پر انسان بڑا ہوا ہے لیکن جب اُس کا اندر دو نیم ہوتا ہے تو وہ نہ صرف ہڈائی سطح پر بلکہ نفسیاتی سطح پر بھی دو نیم بیٹ جاتا ہے۔۔۔ مقدم اندک سطح پر فرد اور معاشرے میں اور مؤخر اندک سطح پر لاشعور اور شعور میں! واضح رہے کہ جب تک فرد معاشرے سے ہم آہنگ رہے کوئی محرف یا بغاوت جنم نہیں لیتی۔ اسی طرح جب وہ نفسیاتی سطح پر مربوط اور بڑا ہو ہو تو لاشعور اور شعور کی آویزش بھی وجود میں نہیں آتی۔ دوسری طرف جب انسانی سائیکی منقسم ہوتی ہے تو کئی طرح کی پیچیدگیاں نظر آنے لگتی ہیں۔ اس سب کے باوجود یہ بھی حقیقت ہے کہ جب تک تخلیق کار کے باطن کا بھوارہ نہ ہو وہ اپنی ذات کی ”گہری ساخت“ تک پہنچ نہیں پاتا اور بالائی سطح پر ہی پڑا رہ جاتا ہے۔ افسانہ ”مہاجر“ میں مرکزی کردار کی ذات جب تقسیم ہوتی ہے تو اُس کا تخلیقی حصہ (بطور کردار) ذات کے باقی حصے کے رُوبرو آن کھڑا ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی حصہ (بطور کردار) سویا پڑ تھا یا کم آرم اُدھکنے کے عالم میں تھا۔ مرکزی کردار نے اُسے کچھ کے لگا کر جگا دیا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مرکزی کردار کے دونوں حصوں کے مابین ایک مکالمہ سہ ہونے لگا اور یوں خود انکشافی کی صورت آہ خود پیدا ہوتی چلی گئی۔ ہر شکاف نہ صرف اندر کے جہاں معنی کو آجا کر کرتا ہے بلکہ باہر کو بھی اندر نے کا موقع عطا کرتا ہے۔ یوں شعور اور لاشعور میں ایک طرح کا مکالمہ چھڑ جاتا ہے۔ اصل دو نیم ہونے یا کرنے کا عمل بھی ”گہری ساخت“ کو صورتوں میں ڈھالتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں گہری ساخت کو تغیرات سے ہم کنار کرتا ہے۔

اب دیکھنا چاہیے کہ جو گنڈر پل کے فاصلے ”مہاجر“ کا مرکزی کردار کس طرح اپنی ذات میں اتر کر ”گہری ساخت“ تک پہنچا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس افسانے میں جو گنڈر پل نے اندر کی مسافتوں کو طے کرنے کے اس عمل کو ”ہجرت“ کا نام دیا ہے اور افسانے کے مرکزی کردار کو مہاجر کہہ کر پکارا ہے۔

مہاجر کا یہ سفر بائیں ٹخنے سے شروع ہو کر پیشانی تک پھیرا دکھائی دیتا ہے۔ تاہم راستے میں مہاجر کو دو تین سخت مقامات پر رُکنا بھی پڑا ہے اور ہر مقام پر اُس کے اندر ایک زبردست تبدیلی پیدا ہوئی ہے۔ بائیں ٹخنے پر رُکنے کا مرحلہ ”زمین“ سے منسلک ہے۔ یہ زندگی کے اُس حصے کا اعلامیہ ہے جو افسانے کے مرکزی کردار نے گرا آلود ہستی میں گزارا۔ ایسی گرا آلود ہستی

میں جو بیویوں میں کی مسافت میں 'س' کے گھٹنوں کے آس پاس تک پھیلی ہوئی تھی اور جس میں فقط وہی ایک آباد تھا۔ اکیلے ور بے مثال! ساری بہتی 'س' کی مملکت تھی جس پر وہ اپنے دادا جیودھری سوامی علی خان کی پاؤ پاؤ بھر سفید مونچھوں کی معینت میں حکمران تھا۔ کوئی اس کا مد مقابل نہیں تھا۔ مگر پھر اچانک اُس کا ایک مد مقابل پیدا ہو گیا۔ یہ انعام اللہ خان کی بیٹی مہرالنسا تھی جس نے اس پیرمین کو مسترد کر کے اُس کی شخصیت کو نار نار کر دیا۔ افسانے کے مرکزی کردار کے لیے یہ ایک بہت بڑا چیلنج تھا، مگر جب منزل ناقابلِ تغیر ہو تو چیخ و غول مٹ جاتا ہے، یعنی اُس کا رخ اپنی ہی طرف ہو جاتا ہے۔ یہی کچھ اس افسانے کے مرکزی کردار کے ساتھ ہوا کہ اُس نے اپنے ہاتھوں کی تختی کی گرد آلود بستی کو عبور کر کے باہر کی وسیع و بے کنار دنیا میں جانے کے بجائے پلٹ کر اپنے ہی اندر کی مسافتوں میں خود کو گم کر دیا۔ چنانچہ سب سے پہلے وہ گھٹنوں کی مرحد کو عبور کر کے 'پیٹ' کے نیچے دونوں ہاتھوں کے بالائی درمیان آپہنچا۔ شیطان سے اُس کی ملاقات یہیں ہوئی۔ جس طرح ندامت نے اپنی یک نظم میں ایک فرنگی عورت کے بدن سے اہل وطن کی بے بسی کا انتقام لیا تھا اُسی طرح 'مہاجر' کے مرکزی کردار نے خود کو تعدادِ دوسری عورتوں میں تقسیم کر کے مہرالنسا سے بدلہ لینے کی ٹھانی، مگر مہرالنسا کوئی معمولی ہستی نہیں تھی۔ اُس کی قوت بے پناہ تھی۔ مرکزی کردار (یعنی مہاجر) نے جب عام زندگی میں مہرالنسا کے کئی چہرے (Replicas) تلاش کر لیے تو وہ چپکے سے اُس کے دل کے اندر آ کر آباد ہوئی اور وہیں اُس کے جسم اور روح کی تہ رتاری میں جٹ گئی۔ مگر یہ واقعہ بجائے خود مرکزی کردار کی شکست کا اعتراف تھا کیونکہ وہ جس کی اُس نے نفی کرنے کا ارادہ کیا تھا، غیبی دروازے سے داخل ہو کر اُس کے دل پر پوری طرح قابض ہو گئی تھی، دراصل حالیکہ واقعی زندگی میں اُس نے اپنے شوہر کے گھر سے ایک قدم بھی باہر نہ نکالا تھا۔ چنانچہ افسانے کے مہاجر نے ایک بار پھر ہجرت کی ٹھانی کیونکہ اُس کے لیے دل کے مفتوحہ قلعے میں مزید قیام کرنا اب مشکل ہو گیا تھا۔ مگر اب کی بار جب اُس نے ہجرت کی تو اپنا خیمہ بھی تبدیل کر لیا یعنی کان چھوڑے، ہنر چھوڑا، پہنا گئے میں بڑے بڑے مشکوں والی مالالٹائی ہاتھ میں کاسہ سیا اور فقیر ہو گیا۔ ذہن میں ہیرا پنھا کی کہانی بھرتی ہے۔ اُس کہانی میں بھی رانچھے نے کان چھوڑا کر فقیر کا بھیس بدل لیا تھا اور پھر ہیر کے سسرال جا پہنچا تھا۔ غور طلب بات یہ ہے کہ آماز کار میں 'مہاجر' نے مہرالنسا کو بدور بازو حاصل کرنے کی کوشش کی تھی۔ جب

اُس میں ناکام ہوا تو اُسے بزورِ مخیلہ حاصل کرنے کی سعی کی۔ جب یہ حربہ بھی بے کار گیا تو اُس نے اپنی شکست قبول کر لی اور ایک فقیر بن کر ہاتھ میں کشکول لیے محبوبہ سے محبت کی بھیک مانگنے پر مجبور ہوا۔ مگر سوال یہ ہے کیا اُس نے رانجھے کی تقلید میں ہیر کے گھر کا رخ کیا۔ واقعاتی سطح پر تو نہیں کیونکہ ”مہاجر“ کی ساری کہانی اندر کے سفر کی کہانی ہے باہر کے سفر کی نہیں۔ البتہ نفسی سطح پر وہ مہاجر النساء کے گھر ضرور گیا، مگر اس طور کہ اُس نے اپنے آپ کو خود ہی اٹھایا ہوا تھا اور پورے کا پورا اپنی آنکھ میں سرکوز ہو گیا تھا۔ گویا مرکزی کردار کی وہ محبت جو کبھی ہوتی تھی اب محض ”دیدار“ بن گئی تھی، اب وہ صرف محبوبہ کا درشن کرنے ہی کو سب کچھ سمجھنے لگا تھا۔ تصوف میں یہ وہ مقام ہے جب سالک کو ہر طرف ”تو ہی تو“ نظر آتا ہے۔ ”رانجھا رانجھا آکھدی“ کا مفہوم بھی یہی ہے کہ ہر طرف رانجھا (یعنی محبوب) ہی نظر آئے۔ مگر آنکھ کے اندر رکنے کا ایک یہ مفہوم بھی ہے کہ اب مرکزی کردار ”دیکھنے“ یعنی ”جاننے“ کے قابل ہو گیا ہے اب وہ جان گیا ہے کہ جسمانی سطح کا وصال محض ایک ڈھونگ ہے۔ اگر مہاجر النساء اُسے قبول کر لیتی تو وہ بھی اپنے دادا کی طرح بچے پیدا کرنے کے بعد آخر کار پاپاؤ بھر کی سفید موٹھی پال لیتا اور بس! بے معنویت یا Absurdity کا یہ احساس آنکھوں میں قیام کرنے کے بعد ہی افسانے کے مرکزی کردار کے ہاں پیدا ہوا اور اُسے خود شناسی کی ایک بلند تر منزل پر لے گیا۔

مگر ”آنکھ“ اس افسانے کے مرکزی کردار کی آخری منزل نہیں ہے۔ ”رانجھا رانجھا آکھدی“ کے بعد ایک آخری منزل ”آپے رانجھا ہوئی“ کی بھی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کہانی کا آڑی داہدی مہاجر اب اُسی جانب روانہ ہوگا۔ یہ منزل پیشانی پر ہے۔ آنکھ کی منزل پر قیام کرے والا خود مجسم آنکھ بن کر سارے عالم کو دیکھتا ہے۔ اُس کی حیثیت ایک ”مہاجر ناظر“ کی ہوتی ہے جو اپنی بصارت کے جاں میں ساری کائنات کو سمیٹ بیٹا ہے۔ تاہم جہاں جہاں تک اُس کی بصارت پہنچتی ہے وہاں وہاں وہ ”تو“ کو بھی موجود پاتا ہے۔ اگلی منزل وہ ہے جہاں پہنچ کر وہ ”دیکھنے“ کے دھڑے کو ترک کر دیتا ہے اور ”دیکھنے“ کا مادہ دڑھ لیتا ہے۔ رانجھا جو اُسے اپنے سے باہر دکھائی دیتا تھا اب اُس کے اندر سما جاتا ہے جس کے نتیجے میں وہ خود بھی رانجھا بن جاتا ہے۔ اب یہ رانجھا ایک ایسا شخص ہے جو خود نہیں دیکھے گا، کوئی اور اُسے دیکھے گا۔ مگر سوال یہ ہے کہ ”کوئی اور“ کہاں سے آئے گا! محبت کی یہ انتہا ہے کہ انسان خود ہی ناظر بھی ہو اور منظور بھی خود ہی عاشق بھی ہو اور

معشوق بھی۔ جوگندر پال کی اس کہانی کا مرکزی کردار ابھی راستے میں ہے۔ ابھی وہ اس منزل تک پہنچ نہیں پایا مگر وہ منزل اس کے اندر طلوع ضرور ہوگئی ہے، اور یہاں پہنچ کر کہانی فقط مہاجر اور مہرالنسا کی کہانی نہیں رہ جاتی، خود جوگندر پال کی کہانی بھی بن جاتی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے جوگندر پار اب آخری جست بھرنے کی تیاری میں ہے جو اسے پیشانی کے دیار میں لے جائے۔ مراد یہ کہ چہار منزلہ ”گہری ساخت“ کی آخری منزل پر پہنچا دے۔ واضح رہے کہ چوتھی منزل ہمیشہ سے پُر اسرار متھنور ہوئی ہے؛ اس لیے داستان کے شہزادے سے کہا گیا تھا کہ وہ باغ کے تنہا اطراف میں تو جائے مگر چوتھی سمت میں نہیں گویا وہ ممنوعہ علاقہ تھا، مگر منع کرنے پر تجسس کو تحریک ملتی ہے، اس لیے شہزادہ باغ کی چوتھی سمت میں چلا گیا تھا۔ شہزادے کی طرح جوگندر پار کا مہاجر بھی چوتھی سمت کے سامنے آکھڑا ہوا ہے جو اصلاً ”پیشانی“ کی منزل ہے۔ پیشانی بیک وقت روشنی کا مسکن بھی ہے اور سجدے کا بھی۔ دیکھتے ہیں کہ خود جوگندر پال کے فسانوں میں اب روشنی کی تلاش ابھرتی ہے یا سجدے کی جہت یا ایک ایسی صورت جب انسان اپنے ہی قلب میں ٹہر ہونے والی روشنی کے سامنے سجدہ ریز ہو جاتا ہے!

(معنی آور تناظر)

جوگندر پال کا ناول ناوید

خدا جانے یہ آپ وہو کا نتیجہ ہے یا نسلوں کے اختلاط کا ثمر کہ اس نثر صغیر کے باسیوں نے اپنے ظہار کے لیے ہمیشہ مختصر نویسی بلکہ مختصر نگاہی کو آپا دتیرہ بنایا۔ عوامی سطح پر ضرب الامثال کا استنہ بڑے پیمانے پر چین اس بات کا گواہ ہے کہ یہاں دانش کو ننھے ننھے کپسول کی صورت میں پیش کرنے کا جتن کیا گیا جو آج تک مقبول ہے۔ اصنافِ ادب میں دوہا کافی غزل، نہہ حرفی اور مختصر افسانہ یہ سب اسی وجہ سے یہاں زیادہ مقبوس ہوئے کہ یہ بھی ایک طرح کے کپسول ہی تھے۔ اس خطہٴ ارض کے مزاج کا یہ حصہ ہے کہ تجرباتِ عمل پر اجتماعی محاکمے کو ترجیح دی جائے اور درخت کے تنے شاخوں چٹوں اور پھولوں پر غور و فکر کرنے کے بجائے صرف درخت کے بیج پر غور کیا جائے کہ ہس بیج ہی میں سارا درخت سما ہوا ہے۔ فکری سطح پر بھی ”ایک“ کو ”ایک“ کے مقابلے میں زیادہ اہمیت ملی ہے۔

جہاں تک فکشن کا تعلق ہے پوری دنیا میں اب ناول نگاری کا فن ایک زبردست رجحان کی حیثیت اختیار کر چکا ہے اور افسانہ نگاری کا رجحان ایک ثانوی ذریعہٴ اظہار قرار پایا ہے جبکہ ہمارے ہاں آج بھی افسانہ نگاری ہی کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ وجہ یہ کہ اس کا نہایت گہرا تعلق بھی کپسول میں بات کو پیش کرنے کے اس اسلوب سے ہے جو ہمیں ہمیشہ سے بہت مرغوب رہا ہے۔ مگر اب صورتِ حال تبدیل ہو رہی ہے ساری دنیا سمٹ کر ایک خاندان کی صورت اختیار کر رہی ہے اس لیے کوئی بھی خطہٴ اب ثقافتی یا فکری اعتبار سے الگ تھلگ نہیں رہا۔ چنانچہ اُردو فکشن کے میدان میں بھی پچھلے چند برسوں میں ناول نویسی کی روش خاصی توانا ہوئی ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے بعض اچھے ناول وجود میں آئے ہیں۔ جوگندر پال کا ناول ”ناوید“ اس فہرست میں تازہ ترین اضافہ ہے۔

اُردو فکشن کا اُلٹیہ رہا ہے کہ اس نے پلاٹ یا کہانی میں غور اور نگارگی کو کچھ زیادہ درخور اعتنا

نہیں سمجھاؤ یہ زیادہ تر بعض مقبول motifs ہی کو پیش کرتی رہی ہے۔ فلم میں جو ہماری کہانی کا ایک تجسمی روپ ہے کردار اور پلاٹ کی یکسانیت کافی افوراحساس ہوتا ہے جہاں زیادہ تر شادی بیاہ کے مسئلے ہی کو موضوع بنایا جاتا ہے اور عموماً تھیٹلٹ کو پیش کیا جاتا ہے (یعنی دو لڑکے اور ایک لڑکی یا دو لڑکیاں اور ایک لڑکا یا دو لڑکے والوں کے درمیان طم سناج یا سنگ دس وٹن وغیرہ) جبکہ زندگی کے مختلف کرداروں یا مختلف وضع کی صورتوں (situations) کو پیش کرنے سے بالعموم اجتناب روا رکھا جاتا ہے۔ ایسے میں کر کوئی ناول ایک مختلف وضع کی کہانی پیش کرے جو عام ڈگر سے ہٹ کر کہی گئی ہو اور جس میں ایسے کردار پیش کیے گئے ہوں جو پہلے نظر نہیں آئے تھے اور جو ایسی صورت (situation) کو ابھاریں جس سے پہلے کبھی سامنا نہیں ہوا تھا، اور پھر واقعات و سانحات کو سطح تک محدود رکھنے کے بجائے اُن کے معنوی عمق کا احساس دلائیں تو ہمیں ایک چیزے دیگر سے تعارف حاصل ہوگا۔ جو گنڈر پل کا ناول ”نادیہ“ پڑھتے ہوئے بار بار اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اردو ناول میں پلاٹ کہانی صورت واقعہ اور معنوی سطح کی نقاب کشائی کے سلسلے میں یہ ایک منفرد کاوش ہے اور اردو ناول کی تاریخ میں اسے ہمیشہ ایک انوکھا اور فکر انگیز ناول قرار دیا جائے گا۔

”نادیہ“ اندھوں کے گھر کی ایک کہانی ہے۔ اس گھر کے باسی بصارت سے محروم مگر بصیرت سے مالا مال ہیں۔ یوں بھی صورت یہ ہے کہ ہماری پانچویں حیات باہر کی دنیا کو ٹول کر اُس سے آشنا ہوتی ہیں۔ سامعہ ذاتہً بصرہ اور لائبرے۔ یہ سب اپنے اپنے ہتھیاروں سے ماحول کو پچھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان میں سے کوئی ایک جس کا کارہ ہو جائے تو اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ فرد کا ماحول سے رشتہ بنی منقطع ہو گیا ہے۔ کثر اوقات تلافی کے طور پر ایک جس کے کارہ ہونے پر باقی حیات زیادہ توانا ہو جاتی ہیں۔ لہذا کسی کو سم ”اندھ“ نہیں کہہ سکتے کیونکہ وہ آنکھوں سے نہ سہی کانوں ہاتھوں ہتھنوں اور زبان سے ارد گرد کے ماحول کو ”دیکھ“ رہا ہوتا ہے سو اندھوں کے گھر کے باسی بھی آنکھوں سے نہ سہی دوسری حیات کی مدد سے ”دیکھنے“ پر قادر ہیں۔ تلافی کے طور پر نہ صرف اُس کی دوسری حیات زیادہ توانا ہیں بلکہ اُن کے ہاں بصیرت کا عمل دخل بھی زیادہ ہے۔ یوں بھی باہرہ سے چاکی ڈھری شخصیت اور بڑنگی کا احساس وجود میں آتا ہے اور ماحول کا بکھراؤ ارتکاز کے راستے میں دیوار بن جاتا ہے جبکہ دوسری حیات کی مدد سے شخصیت کی مصومیت پاکیزگی نیز ماحول کو اجتماعی روپ میں دیکھنے کا رویہ پر دان چڑھتا ہے۔ سو اندھوں کے گھر کے باسی

سیدھی سڑک پر چلتے دسے لوگ ہیں۔ اُن کے اندر اور باہر کی دنیاؤں پر ایک سی تیرگی یا روشنی کا تسلط ہے ادا نہیں ”اُجالے اندھیرے“ کے اُس عالم سے کوئی سروکار نہیں جس میں انسانی شخصیت ”ہونے نہ ہونے“ کی زد پر ”کر ریزہ ریزہ ہو جاتی ہے۔ مگر اسی اندھوں کے گھر میں ماما کی صورت میں ایک شخصیت ایسی بھی ہے جو پہلے مینائی سے محروم تھی مگر جسے ایک حادثے کے باعث مینائی دوبارہ مل گئی ہے۔ مینائی کے حصول کا فوری نتیجہ یہ ہوا کہ اُس شخصیت سے ذہری زندگی بسر کرنا شروع کر دی یعنی اُسے گھر کے اندھوں سے یہ بات چھپائی کہ ”سے نظر آنے لگا ہے۔ چنانچہ مینائی سے لیں اُس اندھے کی زندگی ایک خاص ڈگر پر چلنے لگی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اُس نے ”آنکھوں والوں“ کی ساری عادات یعنی دروغ گوئی، خود غرضی وغیرہ کو اپنا سیا اور عزت اور مرتبہ حاصل کرنے کے لیے ہر جائز اور ناجائز طریق کا استعمال اُس کی فطرت ثانیہ بن گئی۔ ذرا قاصطے سے دیکھیں تو یوں لگتا ہے جیسے اندھوں کے اس گھر میں باقی سب تو دیکھ رہے ہیں نقطہ یہی ایک شخص اندھا ہے۔ ”نادید“ کی کہانی ”دراصل اسی اندھے ہا کو موضوع بناتی ہے جو ابتدا میں مینائی سے محروم تھا لیکن دیکھ سکتا تھا پھر اُسے مینائی ملی تو وہ اندھا“ ہو گیا اور آخر آخر میں اُسے ضمیر کے پتھروں نے دوبارہ مینائی غصا کر دی اُو دو جھوٹے فریب اور گناہ سے نجات حاصل کرنے میں کامیاب ہو گیا۔

”نادید“ میں کئی معنوی سطحیں معمور ہیں۔ اہم ترین سطح عوام اور عوامی لیڈر کے فرق کو نشان زد کرتی ہے۔ عوام بظاہر اندھے لوگ ہیں معصوم بے بیا سیدھی سڑک پر چلنے والے مگر باطن ضمیر کی روشنی سے ما، مال، جبکہ عوامی لیڈر (مستثنیات سے قطع نظر) اندھوں کو فریب لینے میں کوئی کسر اٹھ نہیں رکھتے۔ لہذا انسانی سطح پر انھیں ”ندھا ہی قرار دینا ہو گا یوں دیکھیں تو ایک سیاسی ناول نہ ہوتے ہوئے بھی ”نادید“ سیاست کو ایک ایسے نئے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ اُس کے سرے داغ دھتے عریاں ہو کر سامنے آ گئے ہیں۔

جو گند رپال اُن چند ادیبوں میں سے ہیں جن کی تحریروں میں سوچ کا عنصر روشنی کی درخشندہ گزرگا ہوں کی طرح صاف نظر آتا ہے۔ ادب میں سوچ کے عنصر کی آمیزش نہایت نازک کام ہے ذرا سی کوتاہی بھی تحریر کو ادب کی سطح سے نیچے اتار کر مصیقت کی سطح پر لا سکتی ہے۔ دوسری طرف غور فرمائیے کہ جو تحریر سوچ کے عنصر سے تہی ہو، کیا وہ خون کی کی کا شکار نظر نہیں آئے گی ”نادید“ میں جو گند رپال نے اندھے پن کو موضوع بنایا ہے مگر قدم قدم پر اس ایک رنگ میں سرد رنگ دیکھے اُو کو کھائے ہیں۔ کہیں

بھی تکرار کا احساس نہیں ہوتا، کہیں یہ خیال نہیں آتا کہ جو فکری عناصر ابھرے ہیں وہ پیش پا افتادہ ہیں یا انھیں استساہ کیا گیا ہے۔ جو گندر پال کی لکڑی، شہم کی طرح شفاف اور خوشبو کی طرح تازہ ہے۔ یہ کسی فلسفے یا نقطہ نظر سے، خود یا اُس کی تشہیر کا وسیلہ نہیں، یہ مصنف کے جسی تجربات سے پھولی ہے اسی وجہ سے بے حد دلکش اور منفرد لگتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ چند فقرے ملاحظہ کیجئے۔

ڈاکٹر دھست ہو گیا تو بستر پر پہو بدستے ہوئے میری نظر ڈرینگ نہیں کے سینے پر گئی۔ یہ کون ہے؟ میں اندھا تھا تو اپنے آپ ہی میں تھا مگر آنکھیں ملنے ہی اپنے آپ سے باہر نکل آیا ہوں۔۔۔ ہائے دلش میں اندھوں کی تعداد بھی بھی ملکوں کے اندھوں سے زیادہ ہے جو با میں روئی کی خوبصورت آنکھوں کی طرف دیکھنے لگا اور سوچنے لگا۔ خوبصورتی ہمیشہ اندھی ہوتی ہے صرف دیکھنے کی شے اسے دکھائی کیونکر لے۔ ساری کائنات اپنے باہر کی چامب جو پٹ کھلی پڑی رہتی ہے اور بڑی مصیبت سے بھی جان و روں کو باہم زندگی کی ترغیب دے رہی ہوتی ہے مگر ہم اپنی اپنی ذات کے ثابت میں پڑے باہر کے کھلے نظاروں کو مہربند لینے کے لیے ہو جاتے ہیں۔ زاد وہ ہوتے ہیں جو غلام ہوں، وہ اپنے فیصاوں کے پابند ہوں۔ جب میں اندھا تھا تو اپنے آپ میں ایک میں ہی میں تھا لیکن آنکھیں کھلتے ہی میں ایک سے کئی ایک ہو گیا ہوں اور یہ ایک ایک آپس میں جھگڑتے رہتے ہیں۔ ایک بات پوچھوں؟ بھولا جب چائی مرنے سے تو صرف تم اور میں نہیں مرنے، ہر کوئی تھوڑ سا مر جاتا ہے۔ ہے نا؟۔۔۔ ملکوں کی آپس لڑائیوں کا ایک ہی کارن ہے۔ آنکھیں! آدمی اپنی آنکھیں جوڑے تو جس ملک میں بھی ہے اسے وہی اپنا گھر لگے۔ ہے نا بابا!

”نادید“ کی کہانی کا ایک اور خوبصورت پہلو افراد و اشیاء کی طرف اندھوں کی an mistic approach

ہے۔ اندھا اپنے آپ ہی میں ایک نہیں ہوتا وہ اپنے سارے ماحول سے اس طور مربوط اور ہم آہنگ ہو جاتا ہے کہ خودی باقی نہیں رہی مگر بینائی کے ملنے ہی نہ صلے نمودار ہو جاتے ہیں اور ایک انیک میں ہوا نظر آنے لگتا ہے۔ چونکہ بچپن بھی بینائی سے پوری طرح لیس نہیں ہوتا یعنی بینائی کی اُس صفت سے جو تفریق اور تقسیم کے عمل کو متحرک کرتی ہے، لہذا وہ جاندار چیزوں کے علاوہ بے جان چیزوں سے بھی ایک جد باقی تعلق خاطر قائم کر لیتا ہے۔ یہی رویہ تحقیق کار کا ہے کہ وہ بھی انسان کے علاوہ اشیاء، مظاہر، نباتات اور حیوانات کو اپنی طرح فری روح تصور کرتا ہے۔ ”نادید“ میں اندھوں کا گھر بھی اسی ہی مخلوق کا گہوارہ ہے جو زندگی بلکہ پوری کائنات کو اکائی کے روپ میں

دیکھتی ہے اور اُس سے پوری طرح جڑی ہوئی ہے۔ ایسی دنیا میں اندھوں کا مکالمہ جملہ اشیاء اور مظاہر سے ہمہ وقت جاری رہتا ہے۔ مثلاً،

لو کری، بتاتے ہوئے ایک کلندری سی بانس کی پھٹک باہر نکل کر اُسے پیچھ گئی ہے
سی سی سی اسی سی کیا دیکھو چھپی ہوں تو میں بھی تھوڑی سی ٹوٹ گئی ہوں ہاں
بھول، پچھلے اتوار کو میں اُس کی (اندھے کوئیں کی) منڈیر پر تہہ بیٹھا تھا کہ وہ اپنے اندر
سے باہر آ کر میرے ساتھ بیٹھ گیا اور کہنے لگا، شرفو اپنی نوکریوں میں سے ہر ایک کی
پہچان مَن لیتے ہو بھی تک میر خیال سمجھیں کیوں نہیں آیا؟۔ جوڑوں میں بھی سوئے
پڑے رہتے ہیں اُن کی تلاش میں دن رات چارہ بھٹکتا رہتا ہے۔ میں اجلاس کے
ہاں کی جب بڑھ رہا تھا کہ میری چیزیں بولی دیکھ کتنا دُشمن اور پکا فرس ہے مجھے اس قدر
دہاؤ کے تو سرک چوٹوں گی اور پھر تم بچے آپ کو گرے سے بچانہ پاؤ گے۔ میں نے
اُس کی طرف ہاتھ بڑھائے ہیں، اور اُس نے میری طرف اور ہم دونوں کے ہاتھ آپس
میں بندھے ہوئے ہے اختیار ہاتھ کرنے لگے ہیں۔ سب ہنسنے لگے ہیں اور میری
ہنسی بھی مجھے غافل پا کر اُن سے جا ملی ہے۔

بدشعبہ جو گندہ پال کا یہ ناول اردو زبان میں ایک نیا لیکن بے حد کامیاب تجربہ ہے۔ اس میں
زندگی کا ایک نیا بعد ابھرا ہے اور شاید پہلی بار بصرہ کا سہارا لیے بغیر زندگی اور کائنات کی معنویت کو
دوسری حسیات کی مدد سے جاننے کی کوشش کی گئی ہے ہم ان 'eye-brain' کے زیر اثر، صرف
روشنی کی دنیا میں پوری دل جمعی کے ساتھ رہ سکتے ہیں ہالکل جیسے مچھلی پانی کی دنیا میں اور
دوسرے جاندار ہوا کی دنیا میں رہنے پر مجبو ہیں۔ ایسے میں اگر کوئی 'ear-brain' کو یا 'nostril-brain'
کو متحرک کر دے تو پھر اُسے وہ سب کچھ نظر آنے لگتا ہے جو 'eye-brain' والوں کو کبھی نظر نہ آتا تھا۔
اس اعتبار سے بھی جو گندہ پال کا یہ ناول قابل مطالعہ ہے۔ ناؤں کے نام "نادید" میں "دید" کی نفی کا
جو ردیہ مضمر ہے وہ اس کے اس نئے بعد ہی کی طرف ایک طبع اشارہ ہے۔

غلام الثقلین نقوی کے افسانے

اخباری ادب کے اس زمانے میں جو نام کی تشہیر اور تصویر کی زونمائی کو تخلیق کاری کا ثمر شہریں قرار دینے پر ابھرتا ہے غلام الثقلین نقوی ایک ایسے خرقہ پوش کی حیثیت میں نظر آتے ہیں جنہیں نہ شخصیت سازی کے عمل سے کوئی دلچسپی ہے نہ خوشہ چینی کی روش سے کوئی سروکار۔ وہ نہ تو ادبی سطح کے سیران کرام کی دل جوئی کرتے ہیں اور نہ ہی تنقیدی مجالس کا سہارے لے کر اخبار کے ادبی صفحے پر طلوع ہونے کے آرزو مند ہیں۔ اگر میری یادداشت مجھے دھوکا نہیں دے رہی تو آج سے پہلے صرف ایک بار سرگودھا میں انہیں مرکز نگاہ بننے پر مجبور کیا گیا تھا۔ لاہور میں غالباً یہ پہلا موقع ہے کہ ان کے فن کا جائزہ لینے کی ضرورت محسوس ہوئی ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ پچھلے پچیس برس میں ابھرنے والے افسانہ نگاروں کی صف میں غلام الثقلین نقوی کو ایک امتیازی مقام حاصل ہے۔ "امتیازی مقام" کے الفاظ میں نے ڈرتے ڈرتے کہے ہیں اور نہ میرا دل تو کہتا ہے کہ آنے والے زمانے میں جب آج کے انسانہ نگار اخباروں اور دوستیوں کی بیساکھیوں سے دُور جا چکے ہوں گے اور ان کے تعلق سے عامہ کی چکا چوند نہ پڑ چکی ہوگی نیز عصری تقضبات بھی باقی نہ رہے ہوں گے اس وقت اگر افسانے کا قادی پٹ کر اس سارے دور کی انسانہ نگاری پر ایک نظر ڈالنے کا تو اسے غلام الثقلین نقوی ایک مینار نور کی طرح کھڑے نظر آئیں گے۔ میں یہ بات کسی اضطراری جذبے کے تحت نہیں سمجھتا بلکہ اس سے اس ساری صورت حال پر غور کرنے کے بعد کہہ رہا ہوں۔

پچھلے پچیس برس میں لکھے جانے والے اردو افسانے کا جائزہ لیں تو صاف نظر آتا ہے کہ شہرت زیادہ تر انہیں لوگوں کو ملی ہے جنہوں نے بین الاقوامی سطح پر مقبول ہونے والے میاانات کو اپنایا ہے۔ جیمز جاکس، رنس، کافکا، تھامسن، ان سارترے، کیمبو، ہرمن ہیوس وغیرہ کے نثرات انہیں میاانات کے ذریعے اردو فکشن میں داخل ہوئے ہیں۔ فریزر کی شاہ رخ زریں اور یونگ کی

تغیبات نے نسل کے اعماق میں مستور کہانیوں کو زندہ کیا تو مغربی فکشن کے تتبع میں ہماری فکشن نے بھی اُساطیر کا سہارا لیا چاہے ان اُساطیر کا تعلق یونان، مصر اور مصریہ سے تھا یا پراچین بھارت سے۔ اس زانیے سے دیکھیں تو ہماری افسانہ نگاری کا غالب رجحان بین الاقوامی صورت حال سے ہم آہنگ ہے اس سے انک نہیں۔ اس کا فائدہ بھی ہوا ہے اور نقصان بھی: فائدہ تو اس کے اردو افسانہ نگاروں کی عالمی برادری کا رکن بن گیا ہے اور نقصان یہ کہ اس نے عالمی میلا ناطات کے تتبع میں اپنے ثقافتی منظر، اپنی سرحد میں اور اس کی میاں مٹی سے ابھرنے والی کہانیوں کو یہ تو وہ اہمیت نہیں دی جو ان کا قدرتی حق تھا یا پھر انھیں عالمی میلا ناطات کے تابع کر کے ان کا رنگ روپ اور مزاج ہی بدل دیا ہے۔ ایسی صورت حال میں غلام انگلیں نقوی کی افسانہ نگاری کی اہمیت کافی الظور احساس ہوتا ہے کہ انھوں نے مغربی فکشن کا مطالعہ کرنے، ور وہاں کے میلا ناطات سے آگاہ ہونے کے باوجود تقلید اور تتبع کے رجحان پر تین حرف بھیجتے ہوئے اپنی کہانیوں کو وطن کی مٹی سے کشید کیا ہے۔ لہذا اپنے ثقافتی تناظر سے ابھرنے والے فن کاروں میں پریم چند کے بعد سب سے زیادہ اہمیت غلام انگلیں نقوی کو ملنی چاہیے۔

مگر ان دونوں میں فرق بھی ہے اور یہ فرق بنیادی ہے۔ بے شک ان دونوں نے زیادہ تر اُس ساٹھ ستر فی صد آہادی ہی کو موضوع بنایا ہے جو دیہات میں رہتی ہے تاہم پریم چند نے زیادہ توجہ دیہات کے سماجی مسائل پر مبذول کی ہے اور سماجی مسائل کی صورت یہ ہے کہ وہ وقت کے ساتھ بد جاتے ہیں۔ پریم چند کی کہانیوں میں تاثیر کے فقدان کی بڑی وجہ یہی ہے کہ سب نئے سماجی مسائل نے پرانے مسائل کی جگہ لے لی ہے۔ غلام انگلیں نقوی بھی سماجی مسائل کو اہمیت دیتے ہیں مگر ان کے ہاں بنیادی موضوع مٹی کی خوشبو، موسم کا مزاج اور دھرتی پر پڑنے والا بادل کا سایہ ہے اور یہی چیزیں وقت کے کیوس پر تاویر باقی رہتی ہیں۔ داخلی سطح پر وہ کسان کی آنکھوں میں ابھرنے والی اُس خوشی کو پیش کرتے ہیں جو خوشوں کے پکنے پر نمودار ہوتی ہے اور اس کے ساتھ اُس خوف کو اجاگر کرتے ہیں جو کہتے ہوئے پاؤں کی آواز سن کر ہالی کے دل میں پیدا ہوتا ہے اور اُس دکھ کو بیان کرتے ہیں جو سیلاب اور ہوا اور طوفانی بارش کے بعد فصلوں اور مکانات کی تباہی سے جنم لیتا ہے۔ وہ کسان کے بنیادی جذبات اُس کے دکھ، شک، خواہش، خوف، امید اور مہر و توکل کو اپنا موضوع بناتے ہیں مگر ان سب کا رشتہ اُس سبز دھرتی سے بھی جوڑتے ہیں جو بیک وقت

کسان کی ماں بھی ہے اور اُس کا اُن دانا بھی۔ انھوں نے دیہات کے کرداروں کو بڑی نفاست، خصوصاً اورچہ کے ساتھ پیش کیا ہے مگر کم لوگوں کو اس بات کا احساس ہے کہ انھوں نے ان کرداروں کے عقب میں موجود بنیادی کرداروں مثلاً قل، درختی، کدال، پانی، ہو، قیل اور مٹی وغیرہ کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ غلامِ انگلیں نقوی کا کہل یہ ہے کہ انھوں نے کرداروں کے ان ہر دو پرتوں کے باہمی رشتے کو دریافت کر کے دیہات کو ایک ایسے نامیاتی گُل کے طور پر پیش کیا ہے جس میں زمین اور آسمان ایک دوسرے سے باہم مربوط اور منسلک ہیں، جہاں انسان اور پرندے، درموشی اور کیڑے، کوڑے سے ایک ہی برادری کے رکن ہیں۔ وہ ایک ساتھ آسمان کے دکھ اٹھاتے ہیں اور ایک ساتھ زمین سے مستفید ہوتے ہیں؛ جب تک زمین زرخیز رہتی ہے، وہ بھی زندہ رہتے ہیں؛ جب زمین باندھ ہو جاتی ہے تو وہ بھی ساتھ ہی مر جاتے ہیں۔

یہ بھی نہیں کہ غلامِ انگلیں نقوی محض دیہات نگار ہیں۔ انھوں نے عمر عزیز کا ایک بڑا حصہ شہروں میں گزارا ہے، لہذا وہ شہری زندگی کے بھی منظرِ شاہد اور غاضر ہیں۔ لیکن دیہات کی طرح ان کا شہر بھی نہ صرف ایک نامیاتی گُل ہے بلکہ اُس کی جڑیں بھی زمین میں پوری طرح اُترتی ہوئی ہیں۔ ہمارے اکثر افسانہ نگار جب شہر کو موضوع بناتے ہیں تو افسانہ نگاری کے مقبول ترین فیشن کے تحت، زیادہ تر اپنے معاشرے میں بکھرے ہوئے بدیسی نمونوں (alien culture) ہی کو پیش کرتے ہیں (حالانکہ اُس کی حیثیت نہ ہونے کے برابر ہے) چنانچہ جب ان کے کردار موجودیت، تجربہ دیت، اِشاعت اور مادِ رایت کی باتیں کرتے ہیں، شیش اور ایل ایس ڈی میں جھلا ہوتے ہیں، پاپ میوزک اور ویڈیو گیمز میں دلچسپی لیتے ہیں، تاترک منت اور یوگ کا ذکر چھیڑتے ہیں اور ساتھ ہی قبولِ عام کی سند حاصل کرنے کے لیے رزقِ حلال اور رزقِ حرام کی طرف اشارے کر جاتے ہیں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ یہ (کرار) ہم میں سے نہیں ہیں۔ یا تو یہ عالمی سفر پر نکلے ہوئے وہ سیاح ہیں جو چند روز کے لیے ہمارے شہروں میں رُک گئے تھے یا پھر انھیں ہمارے افسانہ نگاروں نے، ماورن نظر آنے کی دُشمن میں اپنے تخیل کی مدد سے تراشا ہے۔ اس کے برعکس غلامِ انگلیں نقوی کے شہری کردار دیہی کرداروں ہی کی طرح اُسی دھرتی کے سپوت ہیں؛ اور چاہے وہ ان کے اُفتی پھیلاؤ کی طرف اشارہ کریں چاہے عمودی عمق کو سطح پر لائیں یہ (کردار) سر تاپا، اُسی زمین اور اُسی کے نلک پانی نور ہو

کی تخلیق نظر آتے ہیں۔ دراصل افسانے کا ہر ناقابل فراموش کردار بیک وقت مائپ بھی ہوتا ہے اور کردار بھی معمولی بھی اور غیر معمولی بھی۔ اگر وہ محض مائپ ہو تو انفرادیت اور انوکھے پن سے محروم ہونے کے باعث اپنی اہمیت گنوا بیٹھتا ہے، مگر محض اپنی کرداریت اور غیر معمولی پن کا احساس دلائے تو اجنبی نظر آتا ہے۔ ہمارے بہت سے افسانہ نگاروں نے الزما، ڈرن بننے کی ذہن میں ایسے کردار تخلیق کیے ہیں جو مغرب کے تہذیبی تناظر میں تو موجود ہیں لیکن ہمارے ثقافتی تناظر میں موجود نہیں۔ کردار کو اپنے غیر معمولی پن کے باومف، اس جنک (genetic) مزاج، اس معمولی پن کا بھی حاصل ہونا چاہیے جو کسی ملک کے باشندوں میں ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہوتا ہے اور جس کا براہ راست تعلق وطن کی مٹی اور اس کے اوصاف سے ہے۔ غلام الشکین نقوی کے کردار شہری ہوں یا یہاتی، پنی کر، ریت، اپنے غیر معمولی پن کو سوادِ اعظم کے جنک مزاج پر استوار کرتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ اجنبی نظر نہیں آتے۔

افسانہ نگاری کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے اور کہانی بیان کرنے کے کئی پیرایے ہیں۔ ایک پیرایہ تو وہ ہے جو کہانی کی جسمانی سطح کو پیش کرتا ہے یعنی کردار اور پلاٹ کے سرے مدد جز کو سامنے رکھتا ہے اور گہرے مشاہدے اور مطالعے سے کام لے کر کہانی کے جغرافیے کو اس طور پیش کرتا ہے کہ اس کی وادیاں اور پہاڑ اور جنگل، اس کی شیا اور پٹے اور مٹا ہوا اپنے وجود کا احساس دلاتے ہیں۔ ہمارے قدیم داستان گو فن کاروں کو کہانی بیان کرنے کا یہ پیرایہ بہت مرغوب تھا۔ دوسرا پیرایہ وہ ہے جس کے تحت افسانہ نگار کسی مسئلے کو مرکزی حیثیت دیتا ہے مثلاً مذہبی احیا یا طبقہ کی کشمکش یا کوئی نظریاتی میلان وغیرہ وہ اسی مرکزی نقطے کے گرد کہانی کا پلاٹ بنتا ہے اور کرداروں کو ان کے مناسب مقامات پر فائز کرتا ہے۔ تیسرا پیرایہ وہ ہے جس کے ذریعے افسانہ نگار کہانی کے بطن میں موجود اس کی داخلی سطح کو دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن اس طور نہیں کہ داخلی سطح کو منکشف کرنے کی آرزو میں افسانے کی جسمانی سطح کو قربان کر دے۔ جو لوگ ایسا کرتے ہیں ان کے افسانے تاثراتی تحریر میں متغلب ہو جاتے ہیں اور افسانہ نہیں رہتے۔ افسانہ لکھنے کا یہ تیسرا پیرایہ مشکل ترین بھی ہے اور تخلیقی اعتبار سے حسین ترین بھی بالکل پل صراہ پر چلنے کا عمل کہ ذرا پاؤں ڈمکا یا تو پاتال میں گر گئے اگر کوئی دیکھ چاہے تو اسے پل پر سے گزرنے والوں کی ہڈیاں اور ہنجرینے پاتال میں پڑے صاف نظر آئیں گے؛ جبکہ دوسری طرف اسے وہ

لوگ نظر آئیں گے جنہوں نے پل صراط کے اس سفر کو بغیر و خولی طے کیا اور زندہ جاوید ہو گئے۔ غلامِ انگلیں نقوی انہیں چند افسانہ نگاروں میں سے ایک ہیں۔ اُن کے افسانوں میں کہانی کی جسمانی سطح بہت قائم رہتی ہے اور افسانہ ساتھ ہی ساتھ قاری کو اپنے داخلی عمل کا احساس دلاتا جاتا ہے۔ جیسا کہ سب جانتے ہیں، جب سورج نصف النہار پر ہو تو جسم کا سایہ قدموں میں چھپ جاتا ہے لیکن صبح یا شام کے وقت جب سورج غالب ہوتا ہے نہ مغلوب جسم کا سایہ لمبا ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ہر وہ افسانہ جو مکمل تاریکی یا پوری چکا چوند کے بجائے، جھٹلے کے عالم میں تخلیق ہوتا ہے اپنے لیے سایے سے اپنی معنوی پرچھائیں کا احساس دلاتا ہے۔ اسے ہم علامتی افسانہ کہتے ہیں یعنی ایک ایسی تخلیق جو قاری کو کہانی کی باہری سطح تک ہی محدود نہ رکھے بلکہ اُسے امکانات اور بعد کا احساس بھی دلائے۔ لہذا افسانہ نگاری کے ضمن میں خالص حقیقت نگاری یا تجریدیت کے حامل افسانے انسانی صورتیں ہیں۔ اصل افسانہ وہی ہے جو کہانی کو مجروح کیے بغیر اُس کی معنویت کو منکشف کرے اور قاری کو ساعت اور بصیرت اور تخیل کی سطح ہی پر نہیں، روحانی سطح پر بھی فیض یاب ہوئے کے موقع فراہم کرے۔ غلامِ انگلیں نقوی کے بیشتر افسانے اسی طرز کے افسانے ہیں جو قاری کو ہر سطح پر پوری طرح سیرب کرتے ہیں۔

آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ کہانی بیان کرنا، بجائے خود ایک فن ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ کوئی کہانی کہاں تک فن کے معیار پر پورا اُترتی ہے یعنی کہاں تک افسانے میں منقلب ہوئی ہے قاری کو ایک غیر معمولی تجربہ کرنا ہوگا۔ اگر کوئی کہانی پڑھتے یا سنتے ہوئے قاری کی تنقیدی حس جاگ اُٹھے اور وہ افسانے کے پلاٹ، کرداروں اور اُس کے علامتی معانی پر غور کرنے لگے تو سمجھ لیں کہ کہانی میں کوئی بنیادی ستم موجود ہے۔ ایک اچھا کہانی کار تو قاری کی تنقیدی حس کو بالکل سلا دیتا ہے، ایسے میں قاری کہانی کار کے ہونٹوں اور لفظوں کی طلسماتی فضا میں اسیر، اس طور گزرتا چلا جاتا ہے جیسے کوئی محروم انسان ہو۔ اُس کی تنقیدی حس صرف اُس وقت جاگتی ہے جب وہ ساعت یا مطالعے کے کافی عرصے کے بعد کہانی کار کے طلسم سے باہر آتا ہے۔ غلامِ انگلیں نقوی کے فن کا امتیازی وصف یہی ہے کہ وہ قاری کو کہانی کے سیل رواں میں بہا لے جاتے ہیں۔ آپ پہلے ہی پیراگراف بلکہ بعض اوقات افسانے کی چند سطور کو پڑھتے ہی اُن کے قبضہ قدرت میں چھپ جاتے ہیں اور پھر وہ جس طرح چاہتے ہیں آپ کے احساسات میں سماتے چلے جاتے ہیں حتیٰ کہ کہانی

ختم ہونے کے کافی عرصہ بعد آپ دوبارہ اپنے بدن میں واپس آتے ہیں اور کہانی کو زمر نو تخلیق کرتے ہیں اور دوبارہ اُس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہی ایک اعلیٰ پایے کے فن کار کے جادو کی اصل نوعیت ہے مگر افسوس کہ آج کے قاری نے اس جادو کی اہمیت کا احساس نہیں کیا اور وہ زرد فہم (over critical) ہونے کے باعث جمالیاتی خط کی تحصیل سے ایک بڑی حد تک محروم ہو رہا ہے۔
(ڈاکٹر عہد لکھیں)

ایک گاؤں کی کہانی

اُردو ناول کی داستانِ حیات کچھ ایسی قابلِ فخر نہیں۔ پیچھے ایک سو برس میں اُردو زبان میں لکھے گئے اچھے ناولوں کی تعداد اتنی کم ہے کہ انھیں یہ آسانی انگلیوں پر گنا جاسکتا ہے۔ مرزا اسحاق کے ناول ”مراؤ جان ادا“ سے لے کر غلامِ اشکین نقوی کے ”میرا گاؤں“ تک بمشکل چھ سات ایسے ناول ہوں گے جنھیں مغربی دنیا کے سارے پیش کرتے ہوئے ہمیں شاید عداوت کا احساس نہ ہو اور نہ ہمارے بیشتر ناول ناقص مشاہدے، فنی کمزوری اور تھکا دینے والے سبب کے باعث تیسرے درجے کی تخلیقات ہیں۔ یہ صورتِ حال اُس وقت مزید نازک دکھائی دیتی ہے جب ہم اِس بات کا احساس کرتے ہوئے کہ اِس بڑے صغیر کی سائنھ سترنی صد آبادی دیہات میں رہتی ہے یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ ہمارے کل کتنے ناول نگاروں نے دیہات، اُور اُس کی مٹی کو کہانی کا موضوع بنایا ہے۔ ایسی صورتِ حال میں ہمیں پریم چند کے ناولوں کے بعد دیہات نگاری کے سلسلے میں غلامِ اشکین نقوی کے علاوہ مشکل ہی سے کوئی اعلیٰ پایے کا ناول نگار دکھائی دیتا ہے۔ چنگ اُردو افسانے نے بار بار گاؤں اور اُس کی لٹا کو چھوا ہے مگر اِس صورت میں بھی گاؤں کو ایک ”نکل“ کے طور پر بہت کم افسانہ نگاروں کی گرفت میں آیا ہے بعض افسانہ نگاروں نے تو گاؤں کو صرف اپنے کسی خاص نظریے کی عینک کے موئے شیشوں سے دیکھا ہے اور بعض نے محض اُس کے جدلی رُوپ کو موضوع بنایا ہے۔ پریم چند کے بعد ”کرکی کہانی“ کا رہنے گاؤں کو اُس کے جدلی اور جدلی دونوں پہلوؤں سے دیکھا ہے اور اُس مقام سے دیکھا ہے جہاں آسمان اور زمین نرا اور ناری کی طرح شد ایک دوسرے کے روبرو ہوتے ہیں تو وہ غلامِ اشکین نقوی ہیں۔ ”ن کا ناول“ ”میرا گاؤں“ ”گاؤں کو ایک“ ”نکل“ کے طور پر پیش کرتا ہے۔ اگرچہ یہ ایک خاص گاؤں یعنی چک ٹرد کی کہانی کو محیط ہے لیکن دراصل اس میں پاکستان کی دھرتی پر اگے ہوئے ہر گاؤں کا قصہ بیان ہوا ہے۔ وقت کی مسلسل پیغور کے آگے مشکل ہی سے کوئی دیوار ٹھہر سکتی ہے۔

لہذا ہر گاؤں داخلی اور خارجی دونوں اعتبار سے ایک مسلسل تغیر کی زد پر آکر تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ ان تمام ترتیبیوں کے باوجود ہر گاؤں کے عقب میں ایک مثالی گاؤں بغیر کسی تبدیلی کے سدا موجود رہتا ہے۔ غلام الشکین نقوی نے چک مراد کی داستان کے سارے نشیب و فراز اور اُس کے چہرے پر پڑنے والی ن گت شکون اور لکیروں کے پیچھے اس مثالی گاؤں کی ایک جھلک دیکھ لی ہے جو گویا ازلی وابدی ہے اور اگر کبھی کسی زبردست معاشرتی تبدیلی کے باعث جسمانی طور پر یہ بات نہ بھی نہ سکا تو بھی انسان کی روح کے اندر ایک سہانے موسم کی طرح ہمیشہ آباد رہے گا۔

”میرا گاؤں“ اردو کے عام ناولوں کی طرح محض کرداروں کی کہانی نہیں گو اس میں نہایت دلکش متعدد کردار ابھرے ہیں۔ اگر قاری یہ سمجھے کہ ”میرا گاؤں“ ماہیے اور شیموں کی کہانی ہے جس میں چودھری اور اُس کی توسیع یعنی سلی و لن کا کردار ادا کرتے ہیں تو وہ اس ناول کے محض ایک پرت ہی سے آشنا ہوگا کیونکہ اس ناول میں صرف ماہار، شیموں اور سلی ہی نہیں، مستری بھائی حمید، مائی ریشم اور چودھری رحمت علی بھی دراصل اُس بنیادی اور مرکزی کردار کے دست و پا زد ہیں جس کا نام چک مراد ہے۔

ناول دو طرح کے ہوتے ہیں یا تو نظم کی طرح! تنے مضبوط (compact) اور مربوط کہ ایک لفظ یا کردار کو بھی اپنی جگہ سے سرکا دیا جائے تو ساری عمارت ہی زمین میں ہوس ہو جائے یا پھر غزل کی طرح کہ اُن میں تعداد اکائیوں پلاٹ کے ردیف قافیے کی ڈوری میں ڈھیلے ڈھالے انداز میں پردی ہوتی ہیں۔ ”میرا گاؤں“ ایسے کسی سانچے کا ناول نہیں۔ اس میں بیک وقت نظم کا انضباط بھی ہے اور غزل کی ریزہ خیالی بھی۔ اس میں مختلف کردار اپنی اپنی کہانیاں کی خوشبو میں بے، پورے پلاٹ کے ساتھ منسلک تو دکھائی دیتے ہیں مگر ساتھ ہی اس میں گاؤں کا ایک مرکزی کردار بھی ابھر رہا ہے جس نے مٹی کی طرح گاؤں کے ان جملہ کرداروں کو اپنے پھوے ہوئے پردوں کے نیچے چھپایا ہوا ہے۔ نٹ کھٹ چوڑوں کی طرح ان میں بیشتر کردار پردوں کے نیچے سے برآمد ہو کر آنگن میں آزادانہ گھومتے ہیں مگر جب اُن پر کوئی سایہ جھپٹتا ہے یا فلک ناہنجار انھیں آنکھ دکھاتا ہے تو وہ لپک کر دوبارہ پردوں کی چھتری کے نیچے جمع ہو جاتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں وہ میلو ڈرامائی فضا نہیں جو اس برصغیر میں تخلیق ہونے والی بیشتر کہانیوں کا وصف خاص ہے۔ ہماری فلمی کہانیوں نے تو زیادہ تر میلو ڈرامے ہی پر اپنی بنیاد رکھی ہے۔ اور ہماری لوک کہانیاں بھی زیادہ تر میلو ڈرامے

ہی کا مظاہرہ کرتی رہی ہیں۔ ان میں نہ صرف کردار جذباتیت کا مظاہرہ کرتے ہیں بلکہ پلاٹ کے اندر بھی نیکی اور ہمدردی کی جنگ انتہائی جذباتی اور رقت آمیز انداز میں نظر آتی ہے۔ دوسری طرف "میرا گاؤں" میں زندگی کو بالکل اسی طرح پیش کیا گیا ہے جیسی کہ واقعہ وہ ہے۔ اس میں کردار نیکی سی بغاوت تو کرتے ہیں اور سیدھی ٹکیر سے لفظ بھر کے لیے منحرف بھی ہوتے ہیں لیکن جب انھیں گاؤں تکہ دکھاتا ہے تو وہ نوراً راہ راست پر آ جاتے ہیں۔ شیاں کو گاؤں بدر کیا جاتا ہے تو وہ آسمان کو سر پر اٹھائے بغیر ہی دھرتی سے اپنا بندھن توڑ کر چپکے سے چلی جاتی ہے۔ حمید اس کی شادی ہوتا ہے تو وہ ایک گہرے غم کو سینے سے لگائے گاؤں سے رخصت ہوتی ہے مگر جب چند روز کے بعد سیکے واپس آتی ہے تو اپنی ازدواجی زندگی سے پوری طرح ہم آہنگ ہو چکی ہوتی ہے۔ بھاکو چودھری جیسے بھواریتا ہے مگر جب وہ جیل سے واپس آتا ہے تو اس کی آنکھوں میں بس ایک معمولی سی چنگاری نظر آتی ہے جو چند ہی روز میں مٹ چکی ہو جاتی ہے اور وہ کسی ایسی انتقامی کارروائی کا مرتکب نہیں ہوتا جو ہماری داستانوں اور فلموں کو بہت عزیز رہی ہے۔ اور تو اور ناول کا سب سے ہم کردار عبدالرحمن عرف، بنا بھی تمام حالات و واقعات کو ہٹ ہٹ رکھتا چلا جاتا ہے اور نیکی سی بغاوت یا انحراف کے ضروری وقفوں کے بعد دوبارہ گاؤں کے پروں تلے سکون اور عافیت حاصل کرنا ہے۔ اردو کے کسی ناول میں شاید ہی زندگی کو اس کی واقعی صورت میں اس خوبی سے پیش کیا گیا ہو جیسا کہ "میرا گاؤں" میں۔ ریچرچ بات یہ بھی ہے کہ "میرا گاؤں" کی کہانی 'مکانی اعتبار ہی سے نہیں' زمانی اعتبار سے بھی ہمیت کی حامل ہے۔ وہ یوں کہ اس میں رانجھا اور ہیر، مرزا اور صاحبان اور سوہنی اور مہینوال کے وہ کردار جو آرکی ٹائپس کی حیثیت رکھتے ہیں جذباتیت کے عالم سے منقطع ہو کر ایک عام سی معاشرتی سطح پر بالکل عام سے کرداروں کی طرح سانس لیتے نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول کی نوجوان عورتوں میں ہیر صاحبان اور سوہنی موجود تو ہیں مگر شخص ایک جھلک کی حد تک۔ اسی طرح نوجوان مردوں کی آنکھوں میں رانجھا، مرزا اور مہینوال نظر تو آتے ہیں لیکن منفعل انداز میں۔ ولن کے معاملے میں بھی یہی انداز کار فرما ہے۔ مراد یہ کہ کرداروں کے اندر پروڈونائپ ہر جگہ موجود ہے مگر اپنی تشدد صورت میں ہرگز نہیں۔ چنانچہ غلام الثقلین نقوی کا کوئی بھی کردار مجسم خیر ہے نہ مجسم شر ان دونوں کا آمیزہ ہے، ایسی اصل زندگی میں بھی ہوتا ہے۔ مجسم خیر یا شر کے علم بردار کردار تو وہاں ابھرتے ہیں جہاں ان کا حلق معویت کی زد پر ہو۔ "میرا گاؤں" کا مصنف اس سے ٹکیر

محفوظ ہے۔

غلام الثقلین نقوی کے اس ناول کا مرکزی کردار ”میرا گاؤں“ ہے جو ایک فرد کی طرح خوشیوں اور غموں، برائیوں اور جتانوں، نفرتوں اور محبتوں سے باہر آشنا ہوتا ہے۔ وہ اپنے ندوں کے سایے میں کھڑے چوڑوں کی چہکار ہی نہیں سنتا، ہر کی آوازوں سے بھی آشنا ہوتا ہے۔ یہ آوازیں کبھی چٹکی کی گھگھکی، ڈیوڈ کی سسکار، ریل کی سسکار، کراچی ہیں، کبھی سیلاب کے شور، رعد کی گڑگڑ، خشک سالی کی سرگوشی، آدھوں کے دھماکوں میں ڈھل کر نازل ہوتی ہیں۔ ان میں سے بعض آوازیں گاؤں کو صرف مس کرتی ہیں، بعض سے اس کی دیواریں مسمار اور چادریں تار تار ہو جاتی ہیں اور بعض پورے گاؤں کو طے میں تبدیل کر دیتی ہیں؛ مگر گاؤں کو ختم نہیں کر پاتیں۔ دراصل غلام الثقلین نقوی کے گاؤں کے دو چہرے ہیں۔ ایک خارجی چہرہ جو کسٹوں، کھیتوں، کھیانوں، ڈھور، ٹنگروں، پودوں، شاخوں اور خوشوں میں اپنا مظاہرہ کرتا ہے اور سدا فلک، تاجدار کی زد پر رہتا ہے جو اس پر خراشیں ڈالنے کو کبھی کبھی اسے نوچنے، اڑے ہیٹ کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتا، دوسرا چہرہ گاؤں کا داخلی روپ ہے۔ باہر کے طوفان اس کے پہلے چہرے کو تو ملیا میٹ کرنے کی سکت رکھتے ہیں، ادب اوقات اسے ریزہ ریزہ بھی کر لیتے ہیں مگر اس کے دوسرے چہرے کا ہاں بھی بیکا نہیں کر سکتے۔ چنانچہ خشک سان، ٹھنڈے سانس بھر چکتی ہے اور سیلاب، پودوں اور دیواروں کو منہدم کر چکتی ہیں اور جنگ، کھیتوں، دھماکوں کی ہنٹ سے ہنٹ، بھا کر فارغ ہو چکتی ہے، تو پہلے ہی نرم جھینے پر اجڑی ہوئی دھرتی کے اندر سے گاؤں کا یہ دوسرا روپ ایک سچ کی طرح اپنا اکھونگاں لپاتا ہے جو دیکھتے ہی دیکھتے ایک نئے عہد کا اعلامیہ بن جاتا ہے۔ یہ بات ”میرا گاؤں“ کے آخر میں انتہائی فن کارانہ انداز میں سامنے آتی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی ”میرا گاؤں“ ایک اعلیٰ پایے کی تخلیق ہے۔ اس کی ابتدا، چڑیا کی چہکار سے ہوتی ہے اور چڑیا انسانی بچوں کی علامت ہے۔ لہذا جب ماہنا اپنے بچوں کے ذکر سے کہانی کی ابتدا کرتا ہے تو اس کے الفاظ بھی چڑیا کی چہکار ہی کی طرح سنائی دیتے ہیں۔ آہستہ آہستہ بچپن، جوانی میں قدم رکھتا ہے تو چہکار کی جگہ مہکار لے لیتی ہے۔ اور پھر شہر کی طرف سے آنے والی بدبو اس ”شہریدہ“ میں نفرت اور منافقت کی تیز آندھی چلا دیتی ہے۔ ویسے تو اس بدبو کے کئی علامتی مظاہر ہیں مگر چٹکی شہید اس کا سب سے بڑا علامتی مظہر ہے۔ چنانچہ گاؤں میں نصب ہونے والی چٹکی، پہلے تو گاؤں کی گندم کو

ہیتی ہے پھر اس کے کروڑوں کو آؤ آخر خر میں پوسے گاؤں کو پس ڈالتی ہے۔ اس کے بعد گاؤں تقدیر کی چٹائی کی گرفت میں آجاتا ہے اُدیکھتے ہی دیکھتے نظر نہ آنے والے دو پاؤں میں پس کر بے نام اور بے ہیئت ہو جاتا ہے۔ تاہم آخر میں جب چاروں طرف ملے کے ڈھیر ابھر آتے ہیں، کھیت اور کھیاں اُڑ جاتے ہیں اینٹوں کا بھنڈ زخمی اور ٹیوب ویل اپانچ ہو جاتا ہے تو یکایک بیری کے یک سرٹل سے ٹوکے ہوئے پودے کی شاخ پر ہرے رنگ کی ایک چڑیا بیٹھتی ہے (دو سچے ہزار رنگ زونڈی اور خیزی ہی کی علامت نہیں پوسے پاکستان کی علامت بھی ہے) شاخ جھول جاتی ہے اور جب چڑیاں جھیں جھیں کاغذ پھیرتی ہیں تو مسکناؤں بکنے لگتا ہے ڈھول اُڑ چڑ چنے لگتے ہیں کھیت جاگ اٹھتے ہیں اور گاؤں آباد ہو جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح ناول کے آغاز میں چڑیا کی چپکار وہ پہلا لفظ ہے جس سے کائنات وجود میں آئی تھی اُسی طرح اس کے آخر میں چڑیا کی چپکار "صور اسر فیل" کی طرح ہر شے کو دوبارہ وجود میں لے آتی ہے۔ یہ فنی، ہتمم *Gone with the Wind* کے بعد پہلی بار مجھے کسی ناول میں اس خوبصورتی اور لطافت کے ساتھ نظر آیا ہے۔

اپنی بات ختم کرنے سے پہلے میں آپ کو اس نکتے کی طرف متوجہ کرنا چاہتا ہوں کہ پچھلے نوٹوں میں سے پنجاب ہی اردو زبان اور ادب کا سب سے بڑا مرکز رہا ہے اور اسی سرزمین پر اردو کی مختلف اصناف، ایک ادبی نشاۃ الثانیہ سے آشنا ہوئی ہیں۔ مگر چونکہ خور پنجاب میں بھی زیادہ تر ادب شہروں میں تخلیق ہوا اس لیے وہی زندگی اس میں پوری طرح منعکس نہیں ہو سکی، یعنی بیج کے کھیاں میں دھلے تک کے جملہ مراحل اس میں ابھر نہیں سکے۔ پریم چند نے جب گاؤں کو اپنا موضوع بنایا تو گاؤں اس کی لفظی زرعی عمل کے مختلف مراحل اور ان سے وابستہ رسوم اور تیوہار اس کی کہانیوں میں بڑے فطری طریق سے ابھرتے چلے آئے تھے۔ مگر پنجاب کے اردو مرکز بننے کے بعد پنجابی ریہات اردو ادب سے دور دور ہی رہے۔ غلام الشکین نقوی نے پہلی بار پنجاب کے گاؤں کو اس کی واقعی صورت میں اردو ادب میں داخل کیا ہے تو بہت سے ایسے الفاظ جو اس سے پہلے اردو ادب کے لیے غیر مانوس تھے ایک نئی، نویست کے ساتھ ابھر کر اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں جیسے پودا، سلا، سیہاڑ، چک پھیریاں، سچی، مال، ڈھاری، بھل، چھلا، بنوں، ہرانا اور جڈکڑ وغیرہ۔ علاوہ انہوں نے پنجاب کے دیہات کی اصل لفظ اس کی منلی کی باس دھوپ کی چمکنا، ہرکھا کی ٹھنڈی نمی اور خوشوں کی لہلہا ہٹ کو اس خوبصورتی سے

گرفت میں لیا ہے کہ پورا گاؤں اردو ادب میں ایک اکھرے کی طرح نمودار ہو گیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اس ناول کی آمد کے بعد اردو ادب کی جڑیں یہاں کی دھرتی میں پوری طرح اترتی چلی جائیں گی۔

آخر میں مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجئے کہ میرا گاؤں صحیح معنوں میں ایک پاکستانی ناول ہے کہ اس میں ہماری زمین کی برباسی نہیں اس کے ساتھ ستر فی صد باشندوں کی خوشیوں غموں خدشوں اور امیدوں کو پہلی بار زبان عطا ہوئی ہے۔ ایسا ناول تو کبھی کبھار ہی تخلیق ہوتا ہے لیکن جب تخلیق ہوتا ہے تو اپنے عہد کا سب سے اہم واقعہ قرار پاتا ہے۔

(دائرے اور لکیریں)

اشفاق احمد کے تین روپ

اشفاق احمد ایک "بزم افروز" داستان گو تھے۔ ابتدائی ایام میں جب اُن کی داستان گوئی کی زد (range) محدود تھی اُن کا یہ وصف خاص کہانی بیان کرنے کے ایک خاص انداز میں ابھرا یعنی انھوں نے گل افشانی گفتار کا مظاہرہ کیا اور ادبی محضوں پر چھا گئے۔ پھر جب وہ ریڈیو کے ایران میں داخل ہوئے تو انھوں نے ریڈیو کی قوت سے بھرپور فائدہ اٹھایا اور اپنی داستان گوئی کو آواز کی ہر دس سے ہم آہنگ کر کے دُور دور تک پہنچانے کا ہتمام کیا۔ مزید برآں جب انھیں اس نئی قوت کی وسیع عمل دہری کا احساس ہو تو انھوں نے داستان گوئی کی ذات میں چھپے کوزیادہ دیر تک پردہ اخفا میں نہ رکھا اور اسے جلد ہی تلقین شاہ کے روپ میں زمانے کے سامنے پیش کر دیا۔ یہ تلقین شاہ ریڈیو کی لہروں پر سوار ہر ڈرائنگ روم میں جا پہنچا لیکس، ابھی اشفاق احمد کو وسعت بیان کے لیے کچھ اور بھی درکار تھا۔ وہ چاہتے تھے کہ آواز کی حد تک نہ رہیں، نفس نفس ہر ڈرائنگ روم میں پہنچیں اور داستان گوئی اور بزم افروزی کے جوہر سے خلق خدا کا دل مرہ لیں۔ اُن کی یہ خواہش ٹیلی وژن کی آمد سے پوری ہوئی جس کی مدد سے اُن کی داستان گوئی کی حدود وسعت آشن ہو گئیں۔ ریڈیو کی حد تک اُن کی تحویل میں صرف دو تہی مگر ٹیلی وژن سے منسلک ہو کر وہ اپنی داستان گوئی میں جسم کی زبان یعنی Body Language کو شامل کرنے میں بھی کامیاب ہوئے جس سے اُن کا دائرہ اثر وسیع ہو گیا۔ اُن کے اندر کے تلقین شاہ نے بھی ٹیلی وژن کے امکانات کو سامنے پا کر قلب مابیت اس طور کر لی کہ اُس کے اندر سے "باباجی" نمودار ہو گئے۔ تلقین شاہ کے سامنے صرف سامعین تھے مگر اُس کے اندر سے برآمد ہونے والے باباجی کے سامنے ٹیلی وژن کی وساطت سے ناظرین کا ایک جم غفیر آ گیا۔ اشفاق احمد کے لیے یہ ایک سنہری موقع تھا کہ وہ قدیم داستان گوئی کی طرح محفل میں بیٹھ کر اپنے فن کا جاذبہ جگاتے اور دیکھنے والوں کے دلوں پر راج

کرتے۔ چنانچہ انھوں نے ایسے ہی کیا۔

ریڈیو کی حد تک تلقین شاہ اپنے مخصوص لہجے زبان اور مزید انداز (irony) کے وافر استعمال کے باعث خاصا مقبول ہوا اور جیسا کہ میں نے پہلے کہا، ٹیلی ویژن کا زمانہ آیا تو تلقین شاہ کے اندر سے باباجی نمودار ہو گئے، اشفاق احمد کی آواز ہی میں نہیں، ان کے سراپا میں بھی ڈرامائی عناصر موجود تھے۔ لہذا جب انھیں آواز اور سراپے کی ہم رنگی میسر آئی تو ان کی مقبولیت میں مزید اضافہ ہو گیا۔ ایک اور تبدیلی بھی آئی جو بنیادی حیثیت رکھتی تھی۔ تلقین شاہ کا یہ منظر معاشرے کی ناہمواریوں کو نشان زد کر کے، اور پھر انھیں نشاناتِ تمسخر بنا کر، اصلاح احوال کا اہتمام کرنا تھا، لیکن باباجی کا مسلک تلقین شاہ سے مختلف بھی تھا اور برتر بھی۔ بے شک باباجی کے ہاں داستان گو کا مخصوص انداز اور اصلاح احوال کا جذبہ بدستور موجود رہا، لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں مظاہر کو بندی پر سے دیکھنے کا وہ انداز بھی ابھرا جس نے صوفیانہ دانش کے فروغ کے لیے راستے ہموار کر دیے۔ باباجی ایک سرورانا یعنی Wise Old Man تھے مگر ان کی دانائی محض دنیا داری کے دخل تک محدود نہیں تھی۔ وہ دنیا میں رہتے ہوئے بھی دنیا سے باہر نکل کر اسے دیکھنے کے آرزو مند تھے۔ چنانچہ اصداغ احوال کا مشن مقصود بالذات نہ رہا اور اس کے باعث آئینہ دل پر سے گرد کی تہ اتر گئی اور آئینہ آفتاب کو روشنی کو منعکس کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ یوں دیکھیں تو اشفاق احمد نے اول دل خالص داستان گو کی حیثیت میں محفوں کو گرمایا، پھر تلقین شاہ کے حوالے سے معاشرے کو جگایا اور آخر آخر میں باباجی کے حوالے سے آفتابی روشنی کا اہتمام کیا۔

عجیب اتفاق ہے کہ اشفاق احمد کے افسانے ”گڈریا“ میں بھی ان کے اس فن داستان گوئی کا تاریخی ارتقا صاف نظر آتا ہے۔ گڈریا کا مرکزی کردار داؤ جی ابتداً ایک گڈریا تھا جو چرواہے کی دانش سے محروم شخص تھے کا ایک جڑو تھا، مگر پھر اسے ایک ایسا استاد مل گیا جس نے اسے علم کے ذائقے سے آشنا کیا۔ علم کا بہترین اظہار الفاظ میں ہوتا ہے اور استاد نے داؤ جی کو غلط کی معیت میں سفر کرنا سکھا دیا۔ لفظ بد تو داؤ جی کے اندر سوئی ہوئی بزمِ فروزی کی ملک جاگ اٹھی اور وہ ایک داستان گو کے روپ میں معاشرے کی اصلاح، علم کے ہتھیاروں سے کرنے لگے۔ مگر پھر یکایک داؤ جی کی زندگی میں ایک انقلاب آ گیا جب انھیں ترسیلِ علم کے منصب سے محروم کر کے دوبارہ بکریاں بنانے کا کام سونپ دیا گیا۔ بظاہر یہ تیزل کی ایک صورت تھی لیکن اصل یہ روحانی

مقام کی طرف اُن کی جست تھی کیونکہ وہ علم کو عبور کر کے عرفان کے دیار میں داخل ہو رہے تھے۔ اُن کی قلبی ماہیت ہو رہی تھی وہ داؤدؑی سے بابا جی بن رہے تھے اور اُن چہ راہوں میں شامل ہو رہے تھے جو راستوں کو منور کر دیتے ہیں۔ شفاق احمد نے اپنے افسانے گڈریا میں اس قلبی ماہیت کو کھوں کر بیان نہیں کیا، لیکن اس کی طرف ایک واضح اشارہ ضرور کر گئے۔ افسانے کی آخری سطور ملاحظہ ہوں:

بسب وہ (داؤدؑی) کلمہ پڑھ چکے تو رانوں نے اپنی ماٹھی اُن کے ہاتھ میں چھما کر کہا ”چل بکریاں تیرا انتظار کرتی ہیں“

اور نکلے سر داؤدؑی بکریوں کے پیچھے چلے جیسے لے لے بالوں والا فرید اہل رما ہو۔

”فرید“ سے ذہن فوری طور پر ہا فرید کی طرف منتقل ہوتا ہے اور پھر بابا جی اور ہا فرید ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔

رشید امجد . . پت جھڑ میں خود کلامی

پت جھڑ اور خود کلامی میں کچھ زیادہ فرق نہیں۔ پت جھڑ میں ہوا کے بغیر بھی شاخوں سے پتے گر کر درخت کے نیچے اُتار بناتے رہتے ہیں۔ خود کلامی کی بھی یہی صورت ہے کہ مخاطب تو دور دور تک دکھائی نہیں دیتا لیکن الفاظ ہونٹوں سے پتی پتی ہو کر گرتے ہیں اور شخص مذکور کے اندر کہیں ڈھیر ہو جاتے ہیں۔ رشید امجد کے افسانے واقعات اور کرداروں سے نہیں خود کلامی کے دوران میں ہونٹوں سے ٹوٹ کر گرتے ہوئے لفظوں سے مرتب ہوئے ہیں۔ ہر لفظ کے ساتھ کوئی نہ کوئی شبیہ یا خیال منسلک ہوتا ہے۔ لہذا کہہ لیجیے کہ رشید امجد کا افسانہ خیال کو مرکز مان کر اُس کے گرد ایک جال سا بن دیتا ہے۔ بارش کے بارے میں سب جانتے ہیں کہ فضا میں ذرات موجود ہوتے ہیں اور جب بادلوں میں نمی بڑھتی ہے تو ذرات بھیک کر بوجھل ہونے لگتے ہیں تا آنکہ ہر ذرہ ایک سوٹا سا قطرہ بن جاتا ہے جسے بادل سنبھال نہیں پاتے اور وہ زمین پر آ کر گر جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح اکثر افسانہ نگاروں کے ہاں کوئی واقعہ یا کردار ”مرکزہ“ بن جاتا ہے جس کے گرد افسانہ نگار کے نم ناک محسوسات گویا چمٹ جاتے ہیں اور وہ افسانے میں متشکل ہو کر زمین پر اتر جاتا ہے۔

رشید امجد کا معاملہ قدرے مختلف ہے کیونکہ اُس کے افسانے کا مرکزہ یا واقعہ کردار کے بجائے خیال ہے۔ اُس کے ہاں غیب سے مضامین آتے ہیں کوئی خیال یا استعارہ یا شبیہ جو مرکزہ بن کر اُس کے محسوسات کو اپنے گرد لپیٹ لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُس کے افسانوں بالخصوص ’پت جھڑ میں خود کلامی‘ کے افسانوں میں کوئی کردار بھی اپنے نام یا نسب کو ماتھے پر چپکائے ظاہر نہیں ہوا؛ زیادہ سے زیادہ یہ ہوا کہ کرداروں کو علامتی شخص ’اف‘ یا ’ب‘ کی صورت میں عطا کر دیا گیا اور یوں وہ گوشت پوست کے کرداروں کے بجائے الجبرے کی علامات کی طرح سامنے آ گئے ہیں۔ بظاہر یہ ایک نقص ہے کہ افسانہ واقعے یا کردار کے خدوخال

سے محروم ہو جائے مگر رشید امجد کا فنی کمال یہ ہے کہ اُس نے واقعتے یا کردار کے معلوم خدو خال کو Deconstruct کر کے انھیں اُن کے اصل خدو خال عطا کر دیے ہیں۔ اُس کے ان افسانوں میں بڑے التزام کے ساتھ ایک خاص ”خیال“ نوپ بدر بدل کر اُبھرا ہے۔ مثلاً:

اُس کی آواز گم ہو گئی ہے (چپ فضا میں تیز خوشبو)۔۔۔ وہ خود غائب ہو گیا ہے (نہ پہر کا مکالمہ)۔۔۔ وہ خود کو ٹیکسی میں بھول گیا ہے (بانچھ لمحے میں مہکتی لذت)۔۔۔ اُس کے گھر کا دروازہ گم ہو گیا ہے (بند ہوتی کچھ میں ڈوبتے سورج کا عکس)۔۔۔ بیوی گم ہو گئی ہے (راستے میں کشف)۔۔۔ وہ مر گیا ہے (گم راستوں کا ذائقہ)۔۔۔ وہ اپنی تابخ پیدائش بھول گیا ہے (بے شرم غذا)۔۔۔ کہانی گم ہو گئی ہے (بے دروازہ مریض)۔۔۔ ہریالی گم گئی ہے۔۔۔ (ہریالی بارش مانگتی ہے)۔۔۔ اُس کا نام گم ہو گیا ہے (تماشا عکس تماشا)۔

بظاہر یہ گم شدگی، پہچان کی گم شدگی (loss of identity) ہے اور اس اعتبار سے ایک موجودی رویے کی غمازی کرتی ہے یعنی ایک ایسی فضا کی نشان دہی کرتی ہے جس میں مرکزی کردار ”میں“ ایک بے معنی (absurd) فضا میں محبوس ہو گیا ہے۔ اُسے محسوس ہوا ہے کہ معمول کے مطابق زندگی، قطعاً معمول کے مطابق نہیں رہی ہر شے اپنے اصل سے منقطع ہو کر اور اپنی پہچان گنوا کر بے نام اور بے چہرہ ہو گئی ہے۔ آج کی مشینی فضا جس نے افراد ہی کو روباٹ نہیں بنایا، تصورات، عقائد اور رویوں تک کو متعین کر دیا ہے، پہچان کی گم شدگی ہی کا علامہ ہے؛ لیکن رشید امجد کی گم شدگی کا نہیں کیونکہ آج کی مشینی فضا نے درحقیقت افراد اور اشیاء سے اُن کی سابقہ پہچان چھین لی ہے اور اس کے بجائے ایک نئی مشینی پہچان سے انھیں سرفراز کر دیا ہے۔ گویا پہچان گم نہیں ہوئی اُس کی نوعیت تبدیل ہو گئی ہے۔ پہلے ہر فرد اپنی جگہ ایک محشر خیال تھا اب وہ آنسو کا ایک جزو ہے (بالکل جیسے وہ مشین کا ایک جزء ہو)۔ پہلے ہر شے کا ایک نام تھا اب اُسے نمبر یا زیادہ سے زیادہ ایک جزو کا نام عطا کر دیا گیا ہے۔ بے چہرگی نے ہر شے کو اپنی پلیٹ میں لے لیا ہے۔ لوگ مل کر ہنستے، نور روتے ہیں، مل کر احتجاج کرتے اور ایک ساتھ بکھ جاتے ہیں۔ مشین نے خلق خدا کو فرقوں، نظریوں، عقیدوں (cults)، مبارزتوں (cartels) اور انجمنوں (guilds) میں تقسیم کر دیا ہے۔ رشید امجد کے مرکزی کردار ”میں“ کو اسی بحران کا سامنا ہے۔ لہذا کہہ لیجیے کہ اُس نے ایک موجودی رویے کا اظہار کیا ہے مگر بات محض اس حد تک نہیں، وجہ یہ کہ اس افسانوں میں رشید امجد نے اپنے مرکزی کردار ”میں“ کو اپنی صورتِ جاں سے اوپر اٹھنے کا موقع بھی عطا کیا ہے۔ یہ

وہی بات ہے جسے جدید نفسیاتی تحقیق (Psychic Research) نے astral experience کا نام دیا ہے یعنی جب انسان خود سے باہر نکل کر خود کو دیکھنے لگتا ہے۔ مغرب والوں کے لیے یہ ایک انوکھا تجربہ ہے جبکہ مشرق ازمنہ قدیم ہی سے اس تجربے سے گزرتا رہا ہے۔ ناظر اور منظور میں بٹی ہوئی فضا جس میں فرد ایک "کرتا بھوگتا جیو" ہے درحقیقت دکھ اور کرب سے عبارت فضا ہے جس سے باہر نکل کر دیکھنے ہی سے سکون قلب کا حصول ممکن ہے۔ گویا صوفیانہ تصورات اس بات پر زور دیتے ہیں کہ بٹی ہوئی تخت و تخت صورت حال سے باہر نکلنے پر ہی محسوس ہوگا کہ یہ محض فریب و نظر تھا جسے فرد نے اپنے اندھے پن میں حقیقت جان لیا تھا۔ میں یہ نہیں کہتا کہ رشید امجد نے اپنے ان افسانوں میں کوئی صوفیانہ موقف اختیار کیا ہے صرف یہ کہ اس کے ہاں بڑے فطری طریق سے astral feeling نے جنم لیا ہے اور وہ ناظر اور منظور کی دوئی کو فاصلے سے دیکھنے میں کامیاب ہو گیا ہے۔

لہذا "پنت جھڑ میں خود دکھی" کے افسانوں میں صورت و احوال یہ ہے کہ ان افسانوں کے مرکزی کردار میں "کوئی ایک محسوس ہوا ہے کہ وہ اپنے ماحول میں اجنبی ہو گیا ہے" مغائرت کی فلیج ابھر آئی ہے اور وہ سابقہ پہچان کھو بیٹھا ہے۔ یہ ایک بے خد کرب ناک صورت حال ہے کیونکہ پہچان ہی وہ ذور ہے جس سے فرد خود کو اپنے ماحول سے جڑا ہوا محسوس کرتا ہے۔ اگر یہ ذور ٹوٹ جائے تو سارے رشتے ناتے پھرے حتیٰ کہ انسلاک اور رابطہ کے جملہ پیرائے خاک ہو جاتے ہیں اور فرد خود کو شدید تنہائی کی حالت میں پاتا ہے۔ ایک پاگل کا یہی افسانہ ہے کہ وہ کسی ایک مقام خیال یا واقعے سے جڑ کر رک جاتا ہے جبکہ زندگی دریا کی طرح رداں دواں رہتی ہے۔ نیچے وہ دھانگے جن کے ذریعے وہ زندگی کے ساتھ بندھا ہوا تھا ایک ایک کر کے ٹوٹنے لگتے ہیں اور وہ بھری دنیا میں اکیلا ہو جاتا ہے۔ مگر رشید امجد کے افسانوں کا مرکزی کردار پاگل نہیں! گو اس کے حرکات و سکنات اس کا زندگی کی روانی سے منقطع ہو جانا اور اپنی پہچان گنوا بیٹھا اسے دوسروں کی نظروں میں پاگل یا کم از کم مخبوط الحواس ضرور بنا دیتا ہے۔ ہر پاگل کے گرد تماثلی جمع ہو جاتے ہیں جو اس کا مذاق اڑاتے ہیں۔ ہر چند کہ رشید امجد کے مرکزی کردار کے گرد بھی تماثلی اکٹھا ہوتے ہیں اور اس کے عجیب و غریب حرکات و سکنات کو "محسوس" بھی کرتے ہیں تاہم ابھی صورت و حال اتنی نہیں بگڑی کہ وہ اس پر ہنسے، وہ صرف تشویش اور دکھ کا اظہار کرتے ہیں۔ ان

تماشاخیوں میں اُس کے بیوی بچے دوست احباب ہنگلی ساتھی اور وہ تمام لوگ شامل ہیں جن سے یہ کردار وابستہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رشید امجد کے ان افسانوں کی نفاذ "تمشے اور تماشاخی" میں بٹی ہوئی دکھائی دیتی ہے یعنی صورت یہ ہے کہ اُس کے افسانوں کا مرکزی کردار یکا یک اپنے معمولات سے منحرف ہو کر دوسروں کے لیے تماشا بن گیا ہے جبکہ اُس کے عزیز اور دوست تماشاخی کے رُوپ میں دخل گئے ہیں۔ لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ مرکزی کردار محض تماشا نہیں کیونکہ وہ تماشے اور تماشاخی دونوں کا تماشا دیکھنے پر بھی قادر ہے۔ یہی وہ خاص بات ہے جس نے رشید امجد کو خالص موجودی صورت حال سے باہر نکالا ہے۔

روسی ہیئت پسندوں نے Ostraneni کا نظریہ پیش کیا تھا جس کا مطلب تھا "مظاہر کو ناخوش بنا کر یعنی defamiliarise کر کے پیش کرنا" کہانی اور افسانے میں یہی بنیادی فرق ہے کہ کہانی واقعے یا کردار کو اسی طرح پیش کرتی ہے جس طرح وہ دُنیا ہوتا ہے جبکہ افسانہ متعین صورت حال میں "مداخلت" کر کے واقعے کی نئی صورت گری کرتا اور اسے ایک انوکھا پن عطا کر دیتا ہے۔ ایک اچھا افسانہ نگار خود کو محض کسی ایک واقعے یا کردار تک محدود نہیں رکھتا وہ یہاں سے واقعات اور کرداروں کی قاشیں چُن کر انھیں دوبارہ اس طور مربوط کرتا ہے کہ نہ صرف ایک نیا واقعہ یا کردار ابھر آتا ہے بلکہ اُس میں ایک ایسے عنصر کا بھی اضافہ ہو جاتا ہے جس سے کہانی ناخوش ہو کر افسانے میں دخل جاتی ہے۔ رشید امجد نے اپنے افسانوں میں یہی رویہ اختیار کیا ہے جس کے نتیجے میں کہانی معمول کی یک رنگی سے دامن چھڑا کر غیر معمولی اور انوکھی ہو گئی ہے۔ اس کام کی تکمیل کے لیے رشید امجد نے جو طریق برتا ہے وہ اصلاً وہی ہے جسے ہمارے حکمانے ہمیشہ اختیار کیا ہے یعنی یہ کہ جوڑنے کے لیے پہلے توڑنا ضروری ہے۔ رشید امجد کا مرکزی کردار "میں" جب گم شدگی کے غلاب میں مبتلا ہوتا ہے تو پہلے اُس متعین اور مرتب اسلوب حیات کو توڑتا ہے جو رشتوں باتوں دوستیوں دشمنیوں نیز نظریے یا معاشرتی ہم ہنگی کے دیگر دھاگوں سے بنا ہوا ایک سٹرکچر ہے۔ تاہم موجود صورت حال کو توڑنا یعنی Deconstruct کرنا ہی رشید امجد کا مقصد نہیں جب وہ زندگی کی متعین صورتوں کو توڑتا ہے تو در پردہ اُن پر سے رنگ اور کہنگی کو کھرچ ڈالتا ہے اور وہ ایک نئی معنویت سے لبریز ہو کر نو دینے لگتی ہیں۔ مثال کے طور پر افسانہ "دُھند مظر میں رقص" کا یہ منظر دیکھیے:

نوں نے بازو پتھر، پتھر، پتھر لگے، لکڑی کے پاؤں، وہ کتابوں کے (حیر میں اتر جاتا ہے۔) (بے درودہ خراب)

مکاموں کا ایک لامتناہی جنگل لفظ اُگتے چلے جاتے ہیں۔ (مند مظر میں رقص)

ان مناظر میں مینار بائیں کی ”مکالمے سے جی نسا“ بھی ہے اور بائیں کی اُس قصے کی طرف اشارہ بھی جس میں زندگی بحر زود ہو کر موت کی کھائی میں اتر گئی تھی۔ عاودہ نہیں ان مناظر میں لفظوں کا ایک ڈھیر میں تبدیل ہونا، مکالموں کا جنگل بن جانا، اوراق کا پھٹنا اور چیخوں کا ایک دوسرے سے اُلجھنا، یہ ساری ادھرتی ہوں صورت حال بھی موجود ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ جس طرح دریائے سندھ سے لے کر ڈیہنا تک اچھلتا کودتا، نئے نئے راستے بناتا، بڑھتا رہتا ہے جسے بندی سے دیکھیں تو وہ سندھ سے ڈیہنا تک آید، بے حس و حرکت لکیر کی طرح دھرتی کے چہرے پر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے کھینچا دکھائی دیتا ہے بالکل اُسی طرح رشید امجد کے انسانوں میں تغیر اور تصادم سے معمور زندگی، اصلاً تغیر سے نا آشنا ہی رہتی ہے۔ یہ سارا تغیر اور تصادم زندگی کے ہونٹوں پر پٹ پٹ کیا ہوا محض ایک قلم ہے۔ چنانچہ دیکھنے کی بات ہے کہ ”پت جھڑ میں خود کلائی“ کے ہر افسانے میں ”ہونے“ کے باوجود کچھ نہیں ہوتا۔ بیوی گم ہو جاتی ہے مگر وہ سامنے بیٹھے ہوئے بھی دکھائی دیتی ہے۔ افسانوں کا مرکزی کردار ”میں“ غائب ہو جاتا ہے اور سارا گھراؤ اسے اٹھوٹ ڈھونڈ کر ہلکا ہوتا ہے؛ مگر وہ ہمہ وقت سامنے بیٹھا، ایک تماشائی کی طرح اس سارے منظر کو دیکھ رہا ہوتا ہے۔ نیلی ورن کی ریکارڈنگ کے دوران میں وہ نمبر بہ سب قطعاً گم سم ہو جاتا ہے لیکن معمول کے مطابق ہوش مند کی باتیں بھی کیے جاتا ہے۔ گویا ان انسانوں میں ہونے والے سارے واقعات مرکزی کردار ”میں“ کے وجود کے اندر کہیں نمودار ہوئے ہیں جیسے وہ اپنی تیسری آنکھ سے دیکھتا ہے۔ اس مقام پر یہ اہم نکتہ بھی ”بھرتا ہے کہ رشید امجد نے پیچن سے جی زندگی کو پہچان لیا ہے۔ عام زندگی میں عادت اور فکر کے باعث ہم لوگ ایک بنی بنائی لکیر پر رواں دواں زندگی گزارتے ہیں اور ارد گرد کی اشیاء مانوس اور دیکھی ہوئی ہونے کے باعث ہمیں نظر تک نہیں آتیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب کوئی سیاح ہمارے ملک میں آتا ہے تو اسے وہ سب کچھ فی الفور دکھائی دے جاتا ہے جو ہر روز مشہدے میں آنے کے باعث بھی ہماری نظروں سے قطعاً اوجھل رہتا ہے۔ رشید امجد نے اس ”اندھے پن“ کو ”پہچان کا بحران“ قرار دیا ہے اور جب وہ اسے پہچان جاتا ہے تو اس کا

مطلب یہ ہے کہ اُس نے سابقہ پہچان کے پٹے ہوئے پامال دائرے کو توڑ کر ایک نئی پہچان کا دائرہ کھینچ لیا ہے۔ مثل اُس کے افسانوں میں قبر کی علامت ہر بار ابھرتی ہے اور ایک موقع پر وہ اپنی ہی قبر کے سر جانے فاتحہ پڑھتے دکھائی دیتا ہے۔

سب اپنے اپنے خوابوں میں گم ہیں (یعنی اپنی ہی بنائی ہوئی قبروں میں دفن ہیں) اور قبریں تو ہمیشہ اکیلی اور تنہا ہوتی ہیں۔ اکیلی اور تنہا..... اور ماضی صرف میوزیم اور مکتذروں میں باقی زندہ جاتا ہے!

وہ چند لمحے سوچتا رہتا ہے۔ پھر خود بخود اُس کے دونوں ہاتھ اُپر اٹھ جاتے ہیں اور وہ جو فاتحوں کا فاتح تھا اپنی ہی قبر پر خود ہی فاتحہ پڑھنے لگتا ہے (لاہیت کا آشوب)۔

بظاہر یہ ایک المناک صورت حال ہے کہ وہ جو فاتحوں کا فاتح تھا اب خود ہی اپنی قبر کے سر جانے کھڑا فاتحہ پڑھ رہا ہے لیکن درحقیقت یہ ایک نئی پہچان کا لمحہ ہے جس میں اُس نے اپنی ذات کے مرے ہوئے رنگ آلود بے سمتے عطا اور بے چہرہ وجود کو قبر میں دفن کیا ہے اور خود ایک زندہ شخصیت میں داخل کر اُس لاشے (لاشے) پر فاتحہ پڑھنے لگا ہے۔ بس یہی رشید امجد کا تمیازی وصف ہے کہ اُس نے اپنے افسانوں میں شکست و ریخت، انتشار یا بے بسی کو جو موت کا دوسرا نام ہے قبر میں دفن کر کے یعنی اُس کی پوری طرح نفی کر کے اپنے زندہ ہونے کا ازمیر نو اعلان کیا ہے اور ایک ”نئی پہچان“ کا پرچم بلند کیا ہے۔ آپ چاہیں تو اس نئی پہچان کو عرفان کا نام بھی دے سکتے ہیں۔

منشایاد . درخت آدمی

منشایاد کے افسانوں کے حوالے سے معروف نقاد مظفر علی سید نے لکھا ہے کہ:

”پنے تزم تردید پاتی پن اور پنچایت کے ہر وجود منشایاد نے زمین اور مٹی کو اپنے لیے بہت نہیں بنایا۔ یہ کام اُس نے بعض ذرائع ابلاغ پر متمکن مبلغین کے لیے چھوڑ دیا ہے۔

موصوف نے ”ذرائع ابلاغ پر متمکن مبلغین“ کی نشان دہی نہیں کی۔ اگر وہ نشان دہی کر دیتے تو مناسب رہتا کیونکہ یہ بھی ممکن ہے اُن نام نہاد مبلغین نے بھی زمین اور مٹی کو اپنے لیے بہت نہ بنایا ہو اور وہ زمین اور مٹی کے حوالے سے انسانی ثقافت کی تہوں کو کھول کر اُن خزانوں تک پہنچنا چاہتے ہوں جو زرخیزی اور وسعت کی صورتِ زیرِ زمین چھپے ہوئے ہیں اور معمولی سی کوشش سے نظر آسکتے ہیں۔ خود منشایاد کے افسانوں (کم از کم ”درخت آدمی“ میں شامل افسانوں میں) سب سے جان دار حوالہ ہی اُن وظائف کا ہے جو زیرِ زمین ثقافتی آثار کو زمین پر موجود ثقافتی مظاہر سے ہم رشتہ دکھانے میں مددگار ثابت ہوئے ہیں۔ اس کی بہترین مثال منشایاد کا افسانہ ”پولی تھمین“ ہے جس کے بارے میں مظفر علی سید کا خیال ہے کہ:

یہ پڑنے بھوک کے موضوع پر لکھا ہوا ایک نیا افسانہ ہے جو پہلے سے کہیں زیادہ ضبطِ نور کفایت کے ساتھ محردمی کے دُور رس اثرات کو پیش کرتا ہے۔

حالانکہ ”پولی تھمین“ کا اصل موضوع ”بھوک“ سے ہی نہیں کسی زمانے میں ترقی پسند تہذیبیں اس قسم کی اکہری تنقید لکھا کرتے تھے مگر اب وہ بھی کم از کم تخلیق کی دہری سخت کی طرف ایک آدھ اشارہ ضرور کر دیتے ہیں جبکہ مظفر علی سید نے خود کو اس افسانے کی محض پارائی سطح تک محدود رکھا ہے۔ اس افسانے کا اصل موضوع ”دو تہذیبوں کی آویزش“ ہے۔ ان میں سے ایک تہذیب ”زمین میں بطورِ ظہار قدیمہ دُفن“ ہے آدھ ماہرین اُس کی بازیابی میں مصروف ہیں اور دوسری تہذیب

زمین کی سطح کے اوپر آباد ہے اور پھل پھول رہی ہے۔ افسانہ نگار نے دیکھ لیا ہے کہ تہذیبوں کو ”زندہ“ اور ”مردہ“ میں تقسیم کرنے کا یہ مشغلہ تفسیح اوقات کے ہوا اور کچھ نہیں۔۔۔ وجہ یہ کہ وہ تہذیب بھی جس کے آثار زیر زمین ملے ہیں ہزار ہا سال سے بالائے زمین موجود رہی ہے۔
منشیاء د کے الفاظ میں۔

حملہ آور اُچھ اور وحشی قبائل نے گھروں کو جلا ڈالا اور بستی کو سہا کر دیا۔ فصلیں اُچھاڑ ڈالیں اور لوگوں سے مویشی، اناج، زیورات اور عورتیں چھین لیں۔ مردوں کو پتھر سے تھپ کر دیا یا انہیں غلام بنالیا۔ بعض جنھوں نے اطاعت قبول نہ کی جنگلوں، پہاڑوں میں پناہ لیے پر مجبور ہوئے اور جب تک بن پڑا اُن لیروں سے اپنی زمینیں اور عورتیں واپس لینے کے لیے برسرِ پیکار رہے جنھوں نے اصلی باشندوں کو بے دخل کرنے کے بعد مسہ شدہ بستیوں کے قریب ہی نئے گاؤں تعمیر کر لیے تھے۔ بے دخل کیے جانے والے اصل باشندے آہستہ آہستہ بھوک، بیماری اور سپہری کا شکار ہو کر کمزور پڑتے گئے۔ پھر انھوں نے نئی بستیوں کے قریب تالابوں کے کنارے، ٹھیکوں اور جنگلیوں میں رہنا شروع کر دیا اور چوہڑے، چار بھگڑے اور سانسی کبلانے لگے اور آہستہ آہستہ بھول گئے کہ کبھی وہ بھی ان زمینوں اور بستیوں کے اصل مالک تھے۔

گویا آثارِ قدیمہ کے ہرین جس قدیم تہذیب کی جاٹ میں ہیں اُس کے آثار تو زیر زمین موجود ہیں جبکہ خود یہ تہذیب زمین کے اوپر آباد ہے جو ہرین کو نظر نہیں آرہی۔ مگر افسانہ نگار نے دیکھ لیا ہے کہ قدیم تہذیب جسے حملہ آور ہزاروں برس کی کوشش کے باوجود مٹانہ سکے اب بیسویں صدی کے تمدن و تہذیبوں کے سامنے ناپائیدار ثابت ہو رہی ہے۔ اس افسانے میں کاہن قدیم تہذیب کا نمائندہ ہے (یہ اسم یہ رنگت کے حوالے سے بجائے خود قدامت کی نشان دہی کرتا ہے) جبکہ ”پولی تھین“ نئی تہذیب کا علامتی منظر ہے۔ قدیم اور جدید کی اس آدیزش میں کالو کا پولی تھین کے حصول میں بجلی کے کرنٹ سے مرنا اس امر کی طرف واضح اشارہ ہے کہ نئی قریب کاری (Exposure) نے قدیم تہذیب کے سارے مدافعتی نظام کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا ہے اور وہ کہ ہزار ہا برس سے اپنے تشخص کو برقرار رکھے ہوئے تھی اب نئی حملہ آور تہذیب کے سامنے بے دست و پا ہو کر رہ گئی ہے۔ اس حوالے سے جب ہم اس کہانی کی ساخت اور اس ساخت میں استعمال ہونے والے ثقافتی مظاہر کے ٹکراؤ اور اس ٹکراؤ سے پھوٹنے والے کرداروں پر ایک نظر ڈالتے

ہیں تو افسانے کی معیاتی تہوں کے کھلنے کا ایک دل فریب منظر نظروں کے سامنے ابھر آتا ہے۔
یہ خوبصورت افسانے کو محض بھوک کے موضوع تک محدود کر دینا، ف نے اور افسانہ نگار دونوں
کے ساتھ زیادتی ہے۔

منشیاد کے افسانوں کے بارے میں ایک عام تاثر یہ ہے کہ اُن کے کوئی سے دواچھے افسانوں
کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر دیکھیں تو پتا نہیں چلتا کہ ایک ہی لکھنے والے نے ان دونوں کو
کیسے لکھ لیا۔ گویا "تنوع" ان افسانوں کا امتیازی وصف ہے۔ تاہم میرا خیال یہ ہے کہ کسی مصنف
کی تخلیقات کے پیچھے اگر خود مصنف کی ذات، ایک عقی دیا ر کے طور پر موجود نہیں تو ان تخلیقات کا
تنوع لخت لخت ہونے کا منظر دکھائے گا نہ کہ سافقیاتی وحدت کا۔ ایک معانی بھی جس کا فرض
معروضی رویہ کو برتا ہے جب کسی واقعے کو دیکھتا ہے تو کسی نہ کسی حد تک اپنے شخصی رویے کی زد پر
ضرب ہوتا ہے۔ یہ مجبوری ہے۔ رہا تخلیق کار کا معاملہ تو اُس کی خوبی اس قدر معروضی رویہ
نہیں جتنا کہ مبتلا یعنی involve ہوتا۔ خود کشن کی تنقید نے بھی نہ لخص معروضی رویے یعنی اول

غیر جانب داری (neutrality) درم: منصفانہ عمل (impartiality) سوم بے جسی (impassibility)
پر عمل پیرا ہونے کو ناممکن قرار دیا ہے (اس سلسلے میں Wayne Booth کی کتاب *The Rhetoric of Fiction* قابل مطالعہ ہے)۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کی کہانی، کرداروں نیز اُس کے مجموعی رنگ
(Tone) میں خود افسانہ نگار شامل نہ ہو تو بات نہیں بنتی شرط یہ ہے کہ افسانہ نگار جذبات کا اظہار تو
کرے مگر جذباتی نہ ہو جائے تنوع کا مظاہرہ تو کرے مگر عقب میں موجود سافقیاتی وحدت سے
منقطع نہ ہو، اگر وہ اپنی شخصیت کا تابع مہمل ہو گیا تو اُس کی جملہ تخلیقات ایک مخصوص وضع اور چھاپ
کی حامل ہوں گی اور اپنی شخصیت کے عقب میں موجود اجتماعی ساخت سے ہم رشتہ ہونے کی
صورت میں اُس کی تخلیقات تنوع کا یہاں منظر دکھائیں گی جو لخت لخت ہونے کے عمل سے یکسر مختلف
ہو گا۔ کسی بھی مصنف کی تخلیقات کنول کے اُن پھولوں کی طرح ہیں جو پانی میں اُگے ہوتے ہیں (پانی
کا ہونا ضروری ہے ورنہ کنول کے سارے پھول مرجھا جائیں گے)۔ مصنف کی تخلیقات کے پس پشت اُس
کی ذات (جو اجتماعی ساخت کی زائیدہ ہے) ایک قطعہ آب کی طرح پھیلی ہوئی ہو تو تخلیقات کا داخلی
رابطہ ابھرے گا ورنہ بکھراؤ کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آئے گا

اگر یہ بات ہے تو پھر دیکھنا چاہیے کہ منشیاد کے افسانوں کا تنوع، متفرق واقعات سے جنم لینے

والے فوری لیکن عارضی نوعیت کے ردِ عمل کا نتیجہ ہے یا ذات کی داخلی ساخت اور مزاج کے تابع ہے۔ میرا تاثر یہ ہے کہ مثلاً یاد اُن افسانہ نگاروں میں سے نہیں جو اصلاً رپورٹر ہیں اور واقعات، سانحات اور کرداروں کی تلاش میں مایے مایے پھرتے ہیں کہ اخبار کے لیے 'تنوع' کا اہتمام کر سکیں۔ مثلاً یاد تو ایسا افسانہ نگار ہے جو، حول کو اپنے پورے وجود کے ساتھ محسوس کر کے کہانی کہتا ہے لہٰذا واقعات، سانحات اور کرداروں کی بالائی سطح تک محدود نہیں رہتا، وہ اُس بنیادی ساخت تک پہنچتا ہے جس سے یہ سب کچھ پھوٹا ہے۔ مثلاً کتاب کے نام 'درخت آدمی' ہی کو لیجیے جس میں کلچر کی گہری 'مظاہری' (animistic) سطح مضمر ہے (آرٹسٹ طاہر رشید قابلِ مبارک باد ہے جس نے اس نکتے کو گرفت میں لے کر درخت کے 'ذی روح' ہونے کی صورت کو کمال خوبی سے اجاگر کیا ہے)۔ چونکہ قدیم انسان، تخلیقی سطح پر زندہ تھا لہٰذا اُس کے لیے سارا ماحول بلکہ ساری کائنات ہی ایک نظم یا افسانہ تھی جسے وہ 'محسوس' کرنے پر قادر تھا۔ اس حد تک کہ درخت، چرند، پرند، حتیٰ کہ پہاڑ، سمندر، ستارے۔۔۔ سب 'ذی روح' ہونے کے باعث اُس کی اپنی برادری میں شامل تھے اور وہ بہ 'سانی اُن سے ہم کلام ہو سکتا تھا۔ اصل ایک تخلیق کار، ہی قدیم انسان کے قبیلے سے تعلق رکھتا ہے نہ کہ اس جم غفیر سے جو عقل اور منطق کی مدد سے چیزوں کو تحت لخت کر کے سمجھنے میں دن رات کو مشاغل ہے۔ یوں کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ تخلیق کار اشیاء کے باہمی فرق کو مٹا کر انہیں ایک جابlkہ یک جا کرتا ہے جب کہ عام لوگ اشیاء کے باہمی فرق کو اجاگر کر کے کثرت کے یک عالم کو وجود میں لے آتے ہیں۔ تخلیق کار کی اصل پہچان یہ ہے کہ اُس نے کہاں تک اجتماعی انسانی ساخت سے خود کو ہم تنگ کر کے یکنائی بحال کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ مثلاً یاد کے افسانے اپنے بالائی سطح کے تمام تر تنوع کے باوجود ذات کی اُس قدیم ساخت (primordial structure) سے ہم رشتہ ہیں جو ایک جوہر یا شبیہ (icon) کے طور پر موجود نہیں، وہ برشتوں کی ایک گرہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر اُس کے افسانے 'درخت آدمی' کو لیجیے جس میں اُس نے درخت اور آدمی کو باہم مربوط کر کے انسانی ارتقا کے ایک، نہائی قدیم دور کو بالائے زمیں لانے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ تاہم اس سلسلے میں اُس نے ماہرین آثارِ قدیمہ کا تتبع نہیں کیا جو مردہ اشیاء کو برآمد کرتے ہیں، اُس نے یہ تاثر دیا ہے کہ انسان اور درخت کا رشتہ جو انسان کے بائیں دماغ کے غلبے کے باعث ٹوٹ گیا تھا، فعال انسانوں کے ہاں آج بھی تخلیقی طور پر

جوں کا توں موجود ہے۔ افسانہ ”درخت آدمی“ کا کرموا ایک ایسا ہی تخلیق کار ہے جو درختوں اور پودوں سے بے پناہ محبت کرتا ہے اور جس نے اپنی ساری زندگی انھیں بنانے سنوارنے میں گزار دی ہے۔ مگر پھر جب ایک روز اُسے مجبور کیا جاتا ہے کہ وہ اپنے محبوب درخت پر کھباڑا چلا دے تو اُسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے کسی عزیز پر کھباڑا چلا رہا ہے یا جیسے اُس نے اُسے اپنے ہی جسم پر چلا دیا ہے کیونکہ جب درخت کٹتا ہے تو ساتھ ہی وہ بھی کٹ جاتا ہے۔ غٹایاؤ کے الفاظ میں

چودھری صاحب نے بارہم اُسے (یعنی کرموا) بیڑوں سے باتیں کرتے اور اُن کا حال احوال پوچھتے سنا تھا۔۔۔ کرموا کو شہر والا باغ یاد آتا ہے جو اب بھول کاٹوں اُس کے اندر آباد تھا۔ چودھری صاحب اور اُن کے گروہ والے ٹیلی وژن پر بیچ کی نشریات دیکھ رہے تھے۔ ذرا عجیب گاڑی صاف کرموا تھا۔ دروازہ باؤچی کے ساتھ مل کر ہاشیہ تیار کر رہی تھی کہ اچانک درخت کے ٹوٹ کر گرنے کی آواز آئی۔ ساتھ ہی کرموا کی ایسی چٹکھلاؤ جس کے بارے میں فیصد کا مشکل تھا کہ وہ بیچ تھی یا نعرہ۔۔۔ سب لوگ دوڑتے ہوئے پہنچے۔ کیا دیکھتے ہیں کہ درخت گر پڑا ہے اور خون میں لت پت کرموا اُس کے نیچے رہا ہوا ہے۔

اس افسانے میں کرموا اور درخت کا رشتہ آہستہ آہستہ اُجاگر ہوتا ہے۔ پہلے وہ درخت کو ذی رُوح قرار دے کر اُس سے باتیں کرتا ہے پھر اُسے اپنا ایک قریبی عزیز گردانتا ہے اور آخر سر میں درخت اور کرموا ایک ہو جاتے ہیں۔ نفسیات والوں نے درخت کی، درختی حیثیت کو اُجاگر کیا ہے بعض نے اسے افزائشِ نسل کا نشان (Phallus Symbol) بھی قرار دیا ہے اور یوں درختی اور زندگی کے قدیم دور سے انسان کے اُس تعلق خاطر کو ثابت کیا ہے جو آج بھی انسانی سائنس کی موجود ہے مگر جیسا کہ میں نے کہا یہ قدیم دور انسان کے لاشعور میں دفن پڑا ہے لہذا لوگ باگ اپنی عام زندگی میں اس سے منقطع ہو گئے ہیں تاہم خلاق آذہان منقطع نہیں ہوئے۔ چنانچہ شاعر ’معصوم‘ موسیقار اور افسانہ نگار اُس دور کی باقیات میں شمار ہو سکتے ہیں۔ کرموا بھی انھیں میں سے ایک ہے اُس کے حوالے سے خرد غٹایاؤ بھی جس کے بیشتر افسانوں کی ساخت میں یہ قدیم دور کسی نہ کسی سطح پر موجود دکھائی دیتا ہے اُسی دور کا باسی ہے۔

جس قدیم دور کا ابھی ذکر ہوا اُس میں اُدواح کے تصور کے ساتھ ساتھ ”زورج ٹل“ کا وہ

تصور بھی مقبول تھا جسے مانا (Mana) کا نام دیا تھا۔ یہ رُوح کُل ہر شے میں جاری و ساری تھی یا یوں کہہ لیجیے کہ اس رُوح کے سمندر میں تمام شیاں خیر رہی تھیں اور پانی کی سعادت آپس میں بڑی ہوئی تھیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ "مانا" کا بھی تصور آگے چل کر وحدت الوجودی نظریے کی صورت میں بھی نمودار ہوا۔ مثلاً وہ کے انسانوں میں مغربی فکشن میں نمودار ہونے والے اجنبی نین (alienism) کی زد کے مقابلے میں (جو رشتوں کے ٹوٹنے سے ہارت تھا) ارجنٹا اور ہم آہنگی کا تصور ابھرا ہے جو اشیاء اور افراد کو ایک داخلی اجتماعی "ساخت" کے حوالے سے، بڑی ہوئی صورت میں دیکھنے پر مبنی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو ان جدید افسانہ نگاروں کے برعکس جنہوں نے مغرب کے تنج میں تنہائی، اجنبیت اور لخت لخت ہونے کے احساس کو اپنی تحقیقات کا موضوع بنایا، مثلاً یاد نے مشرق کے اُس میلان کا احساس دلایا ہے جو انسان کی اجتماعی ساخت سے مربوط ہونے کے باعث ابھی تک خاما خاقت ور ہے۔ اس سلسلے میں "درخت آدمی" میں ابھرنے والے رشتے کا ذکر اُپر ہوا۔ اب میں مثلاً د کے تیس ایسے افسانوں کا ذکر کرتا ہوں جن میں افسانے کا مرکزی کردار کسی نہ کسی جانور سے ہم رشتہ ہو کر ابھرا ہے اور باہرئی سطح کی تمام تر کثرت کے باوجود ایک عمیق داخلی سٹرکچر کا مظہر ہے۔

ان میں سے ایک افسانے کا عنوان ہے، "چیزیں اپنے تعلق سے پہچانی جاتی ہیں"۔ یہ عنوان ایک بیان یا statement کے طور پر ابھرا ہے، لہذا دعائمتی تہوں سے عاری ہے اور حتمی ہونے کے باعث قاری کی توجہ کو افسانے کے ایک خاص معنی پر مرکوز کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔ دوسری طرف خود یہ افسانہ اپنے اندر متعدد دعائمتی تہیں رکھتا ہے جن کے نتیجے میں افسانے کا "انجام" افسانہ نگار کے مقرر کردہ عنوان کے دائرے سے باہر جا پڑا ہے۔ یہ ایک اعلیٰ پایے کے افسانے کی اضافی خوبی ہے کہ وہ اپنے خالق کے قبضہ قدرت سے نکل جائے۔ یوں لگتا ہے جیسے اُس نے دانہ گندم چکھ لیا ہو۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ مذکورہ بالا کہانی دو کرداروں ہی کی نہیں دو دیہات کی کہانی بھی ہے۔ ان میں سے ایک گاؤں والے جب دوسرے گاؤں کی لڑکی بیاہ لاتے ہیں تو دونوں لڑکی کے حوالے سے دو متضاد دیہات یعنی "میکا گاؤں" اور "سسرال گاؤں" میں بٹ جاتے ہیں۔ ویسے بھی میکا گاؤں والوں کے لیے سسرال گاؤں والے وہ ڈاکو ہیں جنہوں نے میکے گاؤں پر ڈاکا ڈال کر اُس کا خزانہ لوٹ لیا۔ شاید اسی لیے سچ بھی دیہات میں جب بارش آتی ہے تو

گھاؤں کی عورتیں اپنے گیتوں میں اُسے لیریاں اور ڈاکوؤں کا حمد قرار دے کر ہدفِ دشنام بناتی ہیں۔ مثلاً دے اپنے اس انسانے میں سیکے گاؤں اور سسرال گاؤں کی معروف کہانی کی بازِ فرجی کی ہے اور اپنے ہاتھ کے لمس سے اسے ”انوکھا“ بھی بنا دیا ہے۔ گویا ساخت تو پرانی ہے لیکن بیٹرنیا نوید ہے۔ میکا گاؤں لٹا ہے تو وہ سسرال گاؤں سے اس کا انتقام لیتا ہے۔ ایک لڑکی (بی بی) کو اٹھالے کیا تھا، دوسرا گھوڑی (رانی) کو ٹھٹھا ہے اور یوں ان دونوں کے درمیان خلیج مزید کشادہ ہو جاتی ہے۔ مگر گاؤں کی بیٹی کا منصب خلیج پیدا کرنا یا اُسے کشادہ کرنا نہیں اُسے پاشا ہے۔ سو بی بی جب رانی کی باریابی میں مددگار ثابت ہوتی ہے تو سیکے اور سسرال میں ایک طرح کا ”پل“ تعمیر ہو جاتا ہے۔ بعد ازاں جب وہ رانی (گھوڑی) کو باگ سے پکڑے سسرال گاؤں پہنچتی ہے تو بی بی اور رانی دو کردار نہیں رہتے، ایک کردار بن جاتے ہیں (بالکل جس طرح ”درخت آدمی“ میں کرمو اور درخت ایک کردار بن جاتے ہیں) لہذا سسرال والوں کے لیے بی بی اور رانی میں کوئی فرق نہیں رہا چنانچہ دونوں اُن کے لیے عزیز ہیں۔ افسانے کے آخر میں جب سسرال گاؤں کی بانوا آگے بڑھ کر بی بی کو گلے لگاتی ہے تو گویا پہلی بار بی بی کو دلھن کے طور پر قبول کیا جاتا ہے (شاید اس لیے بھی کہ پہلے وہ بغیر چیز کے آئی تھی مگر اب وہ چیز بصورتِ رانی اپنے ساتھ لائی ہے)۔ افسانہ نگار نے اس کہانی کے آخر میں بی بی کے اس تاثر کو ابھارنے کی کوشش کی ہے کہ اُس کی پٹی حیثیت بدستور صفر کے برابر ہے اور اگر اُس کی اب قدر کی جا رہی ہے تو یہ رانی کے صدقے میں ہے۔ مگر کہانی نے کہانی کار کی اس ”دخل اندازی“ کو مسترد کر دیا ہے، یعنی افسانہ نگار چاہتا رہ گیا ہے کہ دیکھو بیڈ ورس پر آہنی دروازے گرا کر نہر کو بند کر دیا گیا ہے اور اب دورِ دور تک کچھڑی ریت کے بوا کچھ بھی نہیں! مگر افسانے نے افسانہ نگار کی اس بات کو نہیں مانا، اس کے بجائے اُس نے یہ تاثر ابھارا ہے کہ پل بنانا یا سہرے کے پانی کو خشک کر دینا، صد ایک اسی بات ہے۔ مقصود تو رستہ بنانا ہے جو بی بی رانی کی آمد سے از خود بن گیا ہے۔ لہذا افسانے کا مجموعی تاثر بی بی کے احساسِ کم مائیگی کے بجائے دو دیہات (میکا گاؤں اور سسرال گاؤں) اور دو کرداروں (بی بی اور رانی) کی ایک جاتی کی صورت میں ابھرتا ہے اور بین السطور رانی کی بازیابی کو مذہبِ الارواح کے حامل اُس معاشرے کی بازیابی کے مترادف قرار دیتا ہے جو اندر سے پوری طرح ٹپڑا ہوا تھا۔

اس قدر کہ اُس میں درختوں انسانوں اور جانوروں میں بھی خون کا رشتہ قائم تھا۔ یہ نہیں کہ مثلاً یاد

نے اس کہانی کے ذریعہ ”جدید“ کے اندر سے ”قدیم“ کو کھود کر باہر نکالنے کی کوشش کی ہے۔ اُس نے فقط کہانی کے کرداروں کو کھلی چھٹی دی ہے کہ وہ اپنی داخلی جہت کے تحت رشتوں میں غسلک ہو کر ایک نیا پیٹرن بنائیں۔ تاہم جب پیٹرن بنا ہے تو قاری یہ دیکھ کر حیران ہوا ہے کہ اس پیٹرن کی بنیاد میں ”قدیم“ کے دھاگے کس فراوانی سے استعمال ہوئے ہیں!

مثلاً یاد کے دوسرے قابل ذکر افسانے ”بچ کلیان“ میں شہری تہذیب (جس کی مائندہ صبیحہ ہے) ’دہلی تہذیب (جس کی مائندہ بیگی ہے) کا سامنا کرتی ہے۔ صرف بچ کلیان ایک بھینس ہی انسانوں سے خوف زدہ ہونے کے باعث ”مارینے والی بھینس“ مشہور نہیں بیگی اور بیگی کی ماں حتی کہ سارے گاؤں ہی بچ کلیان ہے کہ عدم تحفظ کے احساس میں جتلا ہونے کے باعث ہر اجنبی سے یا شخص سے متصادم ہونا چاہتا ہے۔ وہ تہذیب جو عدم تحفظ کا شکار ہوتی ہے ہمیشہ دوسری طاقت اور تہذیب سے ڈرتی اور اُس پر غراتی یا جھپٹ کر اپنا تحفظ کرتی ہے (قدیم بیگی قبائل کا اجنبیوں سے سلوک اس کی ایک مثال ہے)۔ جب صبیحہ گاؤں میں آتی کہ اُس کا ”خز نہ“ ٹوٹ لے جائے تو گاؤں کے بدن کے اندر سے بچ کلیان نمودار ہو جاتی ہے چنانچہ سارا گاؤں صبیحہ سے اجنبیوں کا سا سلوک کرتا ہے۔ نواد کو دیکھنے کے لیے گاؤں کی لڑکیوں کا جوق درجوق آنا اس لیے نہیں کہ انہوں نے صبیحہ کو قبول کر لیا ہے وہ تو ’ن کے لیے یک ”عجوبہ“ ہے جو دیکھنے کی چیز ہے نہ کہ گلے لگانے کی۔ البتہ بیگی اور اُس کی ماں نے گاؤں کے ”بچ کلیان رُوب“ کا کھلا مظاہرہ کیا ہے۔ یہ مظاہرہ اتنا شدید ہے اور اس میں اپنی ملکیت (یعنی افسانے کے ہیرو) کو غاصب اور لیڈر سے بچانے کا عزم اتنا بے پایاں ہے کہ اس کے سامنے صبیحہ اور اُس کی شہری تہذیب قطعاً بے بس ہو کر رہ جاتی ہے۔ مگر اس افسانے کی خاص خوبی یہ ہے کہ یہ محض دیہی بچ کلیان کی فتح پر ختم نہیں ہو جاتا آخر میں یہ سطح کے نیچے کی بنیادی اجتماعی ساخت کو بھی بے نقاب کر دیتا ہے

بہت اچھا ہو گیا ہے۔ مجھے بڑی خوش ہوئی ہے۔ اس میں اللہ نے کرم کیا ہے
..... اچھا یہ بتاؤ! واپس آ کر تم صبیحہ کے گھر گئے؟..... نہیں! رُوب لگتا ہے!..... کس
سے؟..... بچ کلیان سے!

ان چند جملوں میں غشایہ دسنے انسانی فطرت کو کمال فن کارانہ انداز میں بے نقاب کیا ہے۔
اُس کا صبیحہ کے پردے میں بچ کلیان کو دریافت کرنا، تو یہ انسانی کی اُس ذریں سطح کو دریافت

کرنے کا ایک زاویہ ہے جو بالائی سطح کی تمام تر تہذیبی تبدیلیوں کے باوجود ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں گاؤں تو بچ کلیان ہی ہے کیونکہ وہ ہمیشہ سے حملہ آوروں کی زد پر ہونے کے باعث خود کو غیر محفوظ سمجھتا ہے لیکن خود حملہ آوروں کے اعلان میں بھی بچ کلیان چھپی ہوتی ہے جو کسی بھی لمحے باہر آ سکتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ بالائی سطح پر تو انسان نے خود کو ”اشرف المخلوقات“ کا لقب عطا کر رکھا ہے مگر داخلی سطح پر وہ بدستور جانوروں کے قبیلے سے تعلق رکھتا ہے اور جہاں کہیں کسی بحرانی صورت حال کی زد پر آتا ہے اس کے اندر کا ”جانور“ مدد کے لیے فی الفور باہر نکل آتا ہے (اس کی ایک مثال منشا بد کا افسانہ ”گرم اور خوشبودار چیزیں“ ہے جس کا مرکزی کردار آپریشن کے بعد Hibernation میں مبتلا ہو کر قطعاً منفعلاً بلکہ جامد ہو گیا ہے مگر جیسے ہی ایک بحرانی صورت واقعہ بھرتی ہے اس کے اندر چھپا ہوا طاقت ور جانور فی الفور ظاہر ہو جاتا ہے)۔ وہ ملک یا معاشرے جو اس جانور کو ہلاک کر دیتے ہیں یا بھوکا رکھتے ہیں اس قدر مہذب (جی کزور) ہو جاتے ہیں کہ کسی بھی نئی صورت حال کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ یہی حال افراد کا ہے۔ منشا یاد نے اپنے اس افسانے میں دو تہذیبوں کے نمائندوں کو متصادم ہونے کا موقع دیا ہے تو دونوں کے اندر سے ”بچ کلیان“ نمودار ہو گئی ہے جو ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس افسانے میں ’مردانا‘ کا کردار بھی قابل ذکر ہے کہ اس نے قدم شبنم کی طرح صورت واقعہ کو مقلب کرنے میں مدد دی ہے۔ اس افسانے کے ایک ناقد نے اس کردار کی پیش کش کو غیر متحسن قرار دیا ہے جو ایک نہایت غیر ذمے دارانہ بیان ہے۔

منشا یاد کا تیسرا افسانہ جس کا ذکر بطور خاص مقصود ہے، ”پھلوں سے لدی شاخ“ ہے۔ یہ کہانی ایک بلی کی ہے جسے گھر سے بے دخل کرنے کے اقدامات کیے گئے۔ بلی سے نجات پانے کی ایک صورت یہ بھی تھی کہ اسے مرد یا جاتا مگر بلی کو مارنا ممنوع ہے کہ یہ کم از کم دیہی زندگی میں قدیم ترین قبائلی معاشرے کی باقیات میں سے ہے۔ چنانچہ اسے کئی بار گھر سے دورے جا کر چھوڑ دیا گیا مگر وہ ہر بار اپنی جہت کو بروئے کار لا کر لوٹ آئی۔ دراصل بلی بھائے خود جبلت ہے جسے تہذیب نا حال ختم کرنے یا مفلوج کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکی۔ اس افسانے میں منشا یاد نے جس کہانی کو مقلب کیا ہے وہ ایک ایسے مشترک خاندان کی کہانی ہے جس میں آڑے ترچھے رشتوں نے ایک ایسا بیٹرن سا بنا رکھا ہے جس میں مختلف خطوط ایک دوسرے سے ملتے ’جدا ہوتے

یا پھر ایک دوسرے کو کانٹے نظر آتے ہیں۔ ان کانٹے والے خطوط میں ایک خط چھوٹی بہو ہے جو نئے زمانے کی علامت ہونے کے باعث قدیم کے جنگل سے رہائی پانے کی آرزو مند ہے اور قدیم بڑی اماں کی صورت میں پورے خاندان پر پڑ پھیرائے میٹھا ہے بلکہ وہ ساری قدیم ثقافتی قدروں کا علامہ ہے۔ جب کہانی کے پرت کھلتے ہیں تو اس میں دو کردار بڑی اماں اور چھوٹی بہو فی الفور سامنے آ جاتے ہیں، اور ایک تیسرا کردار بلی بھی جو دونوں میں باعث تصادم ہے۔ بڑی اماں بلی کے حق میں ہے اور اُسے بچنے پر مبصر ہے جبکہ چھوٹی بہو بلی کے خلاف ہے اور اُسے مارنے یا کم از کم دیس لگا دینے پر بھند ہے۔ بعض ابتدائی ناکامیوں کے بعد چھوٹی بہو بالآخر بلی کو بہت دُور بھجوانے میں کامیاب ہو جاتی ہے اور یوں لگتا ہے جیسے بلی اب کبھی واپس نہیں آئے گی، مگر ایسا نہیں ہوتا اور وہ ایک روز لوٹ آتی ہے۔ بلی کا لوٹنا اپنے اندر متعدد معنیاتی سطحوں رکھتا ہے کیونکہ اُس کی واپسی سے گھر کی ”قلبِ ماجیت“ بھی ہو جاتی ہے۔ منشا یاد کے الفاظ میں:

اماں! لوہاروں کا پلا ہو گا۔۔۔ شانوں نے کہا۔۔۔ کہا جاتا تو کی ماں ہو۔۔۔ بڑی اماں بستر میں لیٹے لیٹے بڑبڑائیں وہ اب تک اُس کی واپسی کی آس لگائے بیٹھی تھیں۔۔۔ وہ بچاری اب کہاں؟۔۔۔ بڑی بیٹھنے ٹھنڈی سانس بھر کر کہا۔۔۔ بلیاں برابر غراتی اور مدتی رہیں۔ شانوں نے کھڑکی کے پٹ کھول کر دیکھا آندھیرے میں اسے چار چمکتی آنکھیں نظر آئیں مگر پھر بجلی کوندی تو اُس نے اُس کی چمک میں دیکھا رسوئی کے دروازے کے پاس مانو اور ایک دوسری موٹی سی بلی آئے سانسے بیٹھی تھیں اور شیرخوار انسانی بچوں جلتی جلتی آوازوں میں رد رہی تھیں۔۔۔ داوی اماں! یہ تو وہی ہے وہ آگلی ہے۔۔۔ شانوں خوشی سے چلائی۔ بڑی اماں بستر سے نکل کر گرتی پڑتی کھڑکی کے پاس آ گئیں۔ وہ خفا سے موقع خاموش تھیں اور فکر کر آندھیرے میں دیکھے جارہی تھیں۔ اُسی لمحے چھوٹی بہو ایک ہاتھ میں لائین اور دوسرے ہاتھ میں دودھ کا کٹورا لے کر برآمدے میں پہنچیں۔ اچانک بڑی اماں کے منہ سے ایک عجیب و غریب سی چیخ نکلی جو انسانی آواز سے بالکل مختلف تھی۔

آپ دیکھیں کہ افسانہ نگار نے کس خوبصورتی سے واقعے کو افسانے میں منتقل کیا ہے! اس میں بڑی اماں کے منہ سے نکلی ہوئی چیخ زہری معنویت کی حامل ہے۔ ایک طرف یہ چیخ خود بڑی بلی کی آواز کے مشابہ ہے۔۔۔ مطلب یہ کہ جس طرح ”درخت آدمی“ میں درخت اور آدمی ایک ہو گئے تھے ”بیج کلیاں“ میں بیج کلیاں بن گئی تھی اور ”حیزیں اپنے تعلق سے پہچانی جاتی ہیں“ میں

بی بی اور گھوڑی ایک جسم میں یک جا ہو گئی تھیں بالکل اسی طرح ”بچلوں سے لدی شاخیں“ میں بڑی ماں اور بی بی میں کوئی حدِ فاصل باقی نہیں رہی۔ مگر چیچکھن پٹی کی آواز نہیں یہ ایک نعرہ مستانہ ہے جو فاتح کے ہونٹوں سے اُس وقت بھوٹا ہے جب وہ غنیم کو زیر کر لیتا ہے۔ چھوٹی بھوکا بلی کے لیے دودھ کا کٹورہ لانا اپنی شکست کو تسلیم کرنا ہے جس پر بڑی ماں کی خوشی ایک قدرتی بات ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات فتح و شکست کا یہ منظر نامہ نہیں دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کس طرح ”قدیم“ نے ”جدید“ کو اپنے اندر جذب کر کے معاشرتی اِکائی بحال کر دی ہے!

منشایاد کے ان افسانوں کا موضوع زیادہ تر گاؤں اور گاؤں کے حوالے سے زمین اور اُس سے منسلک کھیتی باڑی کے وظائف ہیں۔ دوسری طرف ان وظائف کی کُنہ میں چھپی ہوئی وہ ”ساخت“ ہے جس کی طرف اُس نے بظاہر کوئی اشارہ نہیں کیا مگر جو ذرا غور کریں تو محسوس ہونے لگتی ہے۔ یوں بھی پورے گاؤں کی زندگی ایک طرح کا ”نانا پانا“ ہی تو ہے جس میں نہ صرف رشتوں کے دھاگے طویل عرصاً پھیلے ہوتے ہیں بلکہ اُن میں دھاگوں کا عرضی سلسلہ (یعنی پانا) دھاگوں کے طوبانی سلسلے (یعنی تانے) کے مقابلے میں کہیں زیادہ بے قرار اور فغاں نظر آتا ہے۔ زبان کے سلسلے میں گفتار میں (جسے سٹیور نے پارول کا نام دیا تھا) ہر وقت لفظوں سے نئے نئے جملے مرتب ہو رہے ہوتے ہیں اور ایک ہنگامہ محشر پر پکھائی دیتا ہے جبکہ گفتار کے اس ہر دم متحرک اور بدستے پیشروں کے عقب یا پشت میں گرامر ”تانے“ کے طور پر یا ”ساخت“ کی صورت میں موجود رہتی ہے گو دیکھائی بالکل نہیں دیتی۔ یہی سبب یہ افسانے کا بھی ہے جس میں واقعات اور کردار پاروں کے مشابہ ہونے کے باعث تغیرات کا اعلا میہ ہیں اور افسانے کی ”ساخت“ پنا ایک مستقل وجود رکھتی ہے یعنی اُس کی ایک مخصوص حیثیت مزاج اور نظام ہے۔ وہی ماحول سے منسلک منشایاد کے افسانوں میں سطح کے بنتے بگڑتے رشتوں (یعنی تانے) کے عقب میں وہی ثقافت کا ساختیہ تانے کے طور پر واضح شکل میں موجود ہے۔ میں پورے وہی معاشرے کو درخت سے تشبیہ ڈوں گا جس کا چھتار نہ صرف پتوں شاخوں اور پھولوں میں ڈھلتا رہتا ہے بلکہ آندھیوں پارشوں پرندوں اور جو پاپیوں کی زد پر بھی رہتا ہے جبکہ اس کی جڑیں زیر زمین ہوتی ہیں اور ایک ایسے بند نظام (Closed System) کی حیثیت رکھتی ہیں جسے ”ساختیہ“ کہنا مناسب ہے۔ اوپر میں نے منشایاد کے بعض افسانوں کا تجزیہ کر کے اس ساختیہ کونٹینر رد کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں

مزید چند نکات کی نشان دہی شاید تفہیم کے عمل میں مفید ثابت ہو۔ مثلاً ایک یہ بات کہ ان افسانوں میں زیرِ زمین جانے اور وہاں سے دوبارہ پھوٹ کر باہر آنے کا واقعہ بھی اپنے اندر ایک ساختیاتی وضع رکھتا ہے۔ قدیم زمینی معاشروں میں زیرِ زمین جانے اور باہر آنے پالانے کا واقعہ بہت ہی اساطیر کا موضوع رہا ہے؛ بالخصوص ائیسس (Isis) اور اوسیرس (Osiris) کی اسطور کا جس میں اوسیرس زیرِ زمین چلا جاتا ہے اور ائیسس زمین کے نیچے جا کر اُسے تلاش کرتی اور پھر باہر لے آتی ہے۔ اصل یہ ایک ہی ذی رُوح کے نر اور مادہ وجود کی کہانی ہے جسے اسطور نے دو حصوں میں تقسیم کر کے بیان کیا ہے۔ ان میں ”زرحصہ“ بے قراری اور تغیر کا اعلامیہ ہے اور ہر دم بدلتے پیٹرن کے مشابہ ہے جبکہ ”مادہ حصہ“ وہی اور امتزاجی ہے اور سانچے کی حیثیت رکھتا ہے۔ تاہم پیٹرن کی ساری بے قراری سانچے کی اساس ہی ہوتی ہے۔ ساختیہ منہا ہو جائے تو پیٹرن باقی نہیں رہے گا۔ دیہی زندگی کے تعلق سے دیکھیں تو جج کورمین کے اُندر اُتار دیا جاتا ہے اور زمین (جو مادہ ہے) اُس بیج کو پودے میں منتقل کر کے اپنی کوکھ سے برآمد کرتی ہے۔ یہ ایک بنیادی ثقافتی وظیفہ ہے۔ جب ہم زمین اور اس کے عوامل سے وابستہ افسانہ نگار کے افسانوں کا جائزہ لیتے ہیں تو بڑے ظلم کی بات ہے کہ ہم اُس کے محض اُفتی پہلوؤں کو زیرِ بحث لائیں جو لاتعداد معاشرتی تفسیروں مثلاً رنگ و نسل کی آویزش، طبقاتی کش مکش، صلح و جنگ کے معاملات اور حادثات و سانحات سے متعلق ہوتے ہیں اور یہ بھول جائیں کہ ایسے تفسیروں کو ان کی بنیادی ساخت سے منقطع کر کے سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ دیہی زندگی کو اردو افسانوں کا موضوع بنانے والے بعض ایسے افسانہ نگار بھی ہیں جو خود کو محض دیہی زندگی کے اُفتی پہلوؤں تک محدود رکھتے ہیں؛ لیکن مثلاً یا دیکھیں ایسا افسانہ نگار ہے جس کی ذات میں پورے کا پورا گاؤں آباد ہے۔ سو جب وہ افسانہ لکھتا ہے تو گاؤں کے ”افتی“ پہلوؤں کے ساتھ ساتھ اُس کے عمودی پہلوؤں اور خود افسانے کے نر و پود میں شامل ہو جاتے ہیں۔ گویا اُس کا تخلیقی عمل ”بنیادی ساخت“ کو بار بار مَس کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اُس کے افسانوں میں زیرِ زمین جانے یا زیرِ زمین کی کسی چیز کے منتقل ہو کر باہر آنے کے واقعات کو اُس بنیادی ساخت کے حوالے سے دیکھنا زیادہ نتیجہ خیز ہوگا جس کا اوپر ذکر ہوا۔ مثلاً افسانہ ”شجر بے سایہ“ کو لیجیے جس کی غنوراں زیرِ زمین چلی گئی ہے اور نسلی یا قبائلی جکڑ بندیوں کا یہ عالم ہے کہ اُس کے دفن ہو جانے پر خاندان کے کسی فرد نے ایک آنسو تک نہیں بہایا کہ آیا کرتا، قبائلی آئین کی خلاف ورزی

ہے۔ مگر انسانے کے آخر میں جب ”باپ بیٹی“ کے رشتے نے خود اُس قبائلی آئین کے اندر دراڑ پیدا کی ہے تو یہ دراڑ زمین کے سینے میں بھی پڑی ہے اور غفوراں یا ایک منقلب ہو کر ایک متوازی قوت کے طور پر نمودار ہو گئی ہے:

جب وہ ہے اپنے بستروں میں لیٹ گئے تو انہیں چوڑے کی طرف بلند آواز میں
نین کرنے کی آواز سنائی دی، کرباں مارے غور! اس رات تیرا باپ بھی زندہ ہوتا تو
تیری فریاد سن لیتا۔ پھر اُس کے دھڑکدھڑ سے چھاتی پیٹنے کی آوازیں آئے لگیں جیسے
غفوراں ابھی ابھی قتل ہوئی ہو۔

یوں لگتا ہے جیسے ادیسر کی موت پر آئیسس نین کرنے اور چھاتی پیٹنے میں مصروف ہو۔
آئیسس تو اُس کے بعد ادیسر کو زمین سے باہر لانے میں کامیاب ہو گئی تھی مگر غفوراں کی ماں تو
اُسے دوبارہ زندہ نہیں کر سکتی۔ تاہم اگر اس طرح دیکھیں کہ قبائلی آئین میں جب دراڑ پڑی ہے تو
غفوراں کو اپنی ماں کا نطق حاصل ہو گیا ہے اور وہ اپنی ماں کی آواز میں منتقل ہو کر دراڑ میں سے باہر آ
گئی ہے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ غفوراں بھی ادیسر کی طرح دوبارہ ”زندہ“ ہو گئی ہے۔

منشاید کے افسانوں میں ”زیر زمین“ جانے کا یہ حوالہ جو دیہات کے ثقافتی سانچے کا ایک
زاویہ ہے اُس کے متعقد افسانوں میں موجود ہے۔ مثلاً ”پیلر کا“ ”میں وہ“ (یعنی بھیبہ) ”زیر زمین
چلی جاتی ہے تو“ ”نیں“ (یعنی عاشق) اُسے تلاش کرتا رہ جاتا ہے۔

میں نیچے والی اصلی قبروں کے پاس نہیں جانا چاہتا تھا (ڈکراج محل کا ہو رہا ہے) مجھے
گھبراہٹ ہو رہی تھی مگر اُسے قبروں سے ہمیشہ دلچسپی رہی ہے۔ کہنے لگی۔ نیچے چلو ابھی
دعا پڑھ کر واپس آ جائیں گے۔ پھر میرے جواب کا انتظار کیے بغیر بولی اچھا تم یہاں
نمبر ڈالیں ابھی آتی ہوں۔ وہ میز میاں اتر کر چلی گئی میں اُسے تلاش کرتا ہوا باہر آ
گیا اور ہر جگہ اُسے ڈھونڈا مگر اُس کا کچھ نہ ملا۔

یہ بھی بنیادی ساخت ہی کا حوالہ ہے جو دیہی کچرے سے پوری طرح وابستہ ہے۔ دراصل زمین
میں دفن ہو جانے کے اس عمل میں تین پہلو مضمر ہیں: ایک زیر زمین جانا دوسرا غائب ہو جانے
کے سانچے پر ماتم اور غائب ہو جانے والے کی تلاش اور تیسرا غائب ہو جانے والے کا منقلب
ہو کر یا جنوں بدل کر دوبارہ نمودار ہو جانا۔ منشاید کے افسانوں میں یہ تینوں زاویے کسی نہ کسی صورت

میں ضرور مل جاتے ہیں۔ ”نظر کا دھوکا“ میں نقاب کے نیچے کا ”فطری نگاہ پن“ زرخیزی کی علامت بن کر نمودار ہوتا ہے۔ اسی طرح ”جھیل درجھیل“ میں افسانے کے مرکزی کردار کا ”ہم زا“ غائب ہو جاتا ہے، گویا اُس کی ساری قوت اور بے قراری ختم ہو جاتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہم زا اُس کے وجود کا تخلیقی پہلو ہے (وہی اویس کا قصہ) اُس کے غائب ہو جانے سے زمین بانجھ ہو جاتی ہے یا کم از کم خزاں کا تسلط قائم ہو جاتا ہے۔ ہر صورت بحال پر سکون ہے جیسے کچھ بھی نہیں ہو مگر حقیقتاً بہت کچھ ہو گیا ہے کیونکہ زندگی اور زرخیزی کا ختم ہو جانا کوئی معمولی واقعہ نہیں۔ ایسے میں سلسلہ نہ کا ڈکھ (جو آنکس کا ڈکھ ہے) جب اپنی جھلک دکھاتا ہے تو بات آئینہ ہو جاتی ہے۔

یہ نہیں کہ دیسی پس منظر میں افسانہ لکھتے ہوئے منشا یاد کے سامنے یہ بنیادی سرچکھر موجود تھیں۔ اگر ایسا ہوتا تو کہیں نہ کہیں اس کا ذکر ضرور آ جاتا۔ خوبصورت بات یہ ہے کہ منشا یاد نے فقط زمین سے خود کو ہم تنگ کیا ہے۔ پس یہ ہم آہنگی ہی اصل بات ہے جس کے نتیجے میں زمینی معاشرے کی بنیادی ساخت از خود اُس کے افسانے میں جھلکنے لگتی ہے۔

افسانہ نگار شہری زندگی سے وابستہ ہو، دیہی زندگی سے یادوں سے، جب تک وہ اردو ادبی سطح پر زندگی بسر نہیں کرے گا، اُس کے لیے باہر کی سطح کے جزو نہ کے نیچے موجود بنیادی ساخت کو مٹس کرنا ممکن نہ ہوگا۔ اگر وہ ایسا کرنے میں کامیاب ہو جائے تو پھر بہت سے ایسے عناصر جو بظاہر محروک ہو چکے ہیں یا دبائے یا بھلے جاتے ہیں اُس کے افسانوں میں از خود شامل ہوتے چلے جائیں گے۔ منشا یاد کے افسانوں کے تعلق سے محض اسی وضع کے دو عناصر کا ذکر کر کے میں اپنی بات ختم کرتا ہوں۔ ایک عنصر تو جملہ رومانہ کہانیوں کے عتب میں موجود رومان کا وہ مہا سرچکھر ہے جو بیر رانجھا، کسی پنوں، سوہنی مہینوں، مرزا صاحبوں اور کرشن راوہا وغیرہ کی رومانوی کہانیوں میں ابھرا ہے۔ ذرا غور کریں تو یہ ساری کہانیاں دراصل ایک ہی بنیادی اور مرکزی کہانی سے، خود ہیں جو کسی نہ کسی دریا یا صحرا کے کنارے پر وں چڑھی تھی (صحرا بھی ریت کا دریا ہی تو ہے) اور جس کا ایک اپنا قابل شناخت سرچکھر تھا۔ منشا یاد کی رومانوی کہانیوں کی نثر میں اس سرچکھر کی موجودگی کو بآسانی نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً ”سانپ اور صدا“ میں عاشق، فقیر بن کر (راجے کی طرح) جیروں (محبوب) کے سسرال گاؤں میں آتا ہے مگر اسے حاصل نہیں کر پاتا کیونکہ رومان کا مہا سرچکھر اس بات کی اجازت نہیں دیتا۔ اس مہا سرچکھر میں محبوب کی موت بھی ہمیشہ حادثاتی نوعیت کی ہوتی

ہے (قتل کی وارادت بھی "خادانی موت" ہی کے تحت شمار ہوگی)۔ چنانچہ ہیر کا زہر کھانا سونہی کا درد میں ڈوبنا یا کسی کا صحرائیں گم ہو جانا۔ یہ سب ایک ہی بنیادی کہانی کی مختلف صورتیں ہیں۔ "سنانپ اور صدا" میں جیراں کی موت بھی سونہی کی طرح پانی سے ہوئی ہے جبکہ "شجر بے سایہ" کی غفوراں کو اُس کے عزیزوں نے قتل کیا ہے جیسے ہیر کو کیدو نے زہر پل دیا تھا۔ اس بنیادی کہانی میں عاشق اپنے کرب کا نظیر "صدا" سے کرنا ہے چاہے یہ صدا بانسری سے بھونٹے یا ورد میں منتقل ہو کر سامنے آئے یا کسی ایسے ہی گونگے اظہار کی صورت اختیار کرے۔ یہاں اُس نے "اللہ ہو" کے ورد کی صورت اختیار کی ہے۔ مزید غور کریں تو یہ ورد قدیم جاؤ کے اُس منتر یا بول کے مشابہ نظر آئے گا جو اپنی مخفی قوت سے پورے ماحول کو بے دست و پا کر دینے پر قادر تھا۔ شاید اسی لیے رومانی کہانیوں میں عاشق کو جاؤ و گر کا لقب بھی ملا ہے جو مجبور کو قطعاً بے بس کر دیتا ہے۔ جیراں اِس جاؤ میں اسیر دکھائی دیتی ہے۔ دوسرے مختصر منشیاد کے صرف ایک انسانے "اندرا کی گنگناہٹ" میں ابھرا ہے (واضح رہے کہ زیر نظر مضمون "ورخت آدمی" کے افسانوں تک محدود ہے ہو سکتا ہے منشیاد کے دیگر مجموعوں میں بھی یہ منظر مل جائے)۔ سوال یہ ہے کہ یہ گنگناہٹ کیا ہے جسے منشیاد نے تین واقعات میں دریافت کر کے ایک افسانے میں سودیا ہے "ایک واقعے کی مرکز و محور" خالہ جان" ہے جو "اکیسے میں زیر لب کچھ پڑھتی یا بیڑائی ریتی ہیں"۔ دوسرے واقعے کا بنیادی کردار "آپا بانو" ہے جو "خود سے باتیں کرتی رہتی ہیں"۔ تیسرا واقعہ ہدایت مند میڈیکلرک کے گرد گھومتا ہے جو ہمہ وقت "گنگناہٹا ہوتا ہے"۔ افسانہ نگار اِس کردار کے بارے میں لکھتا ہے:

"ہستا آہستہ مجھے یقین ہو گیا کہ وہ "یا جان" پر جھک نہیں کرتا یہ گنگناہٹ کہیں اُس کے بہت اندر خود بخود ہوتی رہتی ہے جس کی آواز سے بھی کچھ خبر نہیں ہوتی۔ ویسے بھی یہ گنگناہٹ تنہا مدغم اور بے ضروری ہوتی ہے کہ عام طور پر کسی کو پتا نہیں چلتا۔"

مگر اس گنگناہٹ کے مدغم یا بے ضرر ہونے پر نہ جائیں کیونکہ اِس کی جڑیں بہت گہری ہیں اور یہ صرف اُس وقت نمودار ہوتی ہے جب فرد کسی شدید بحرانی کیفیت میں مبتلا ہو کر اپنے اندر اترتا ہے تاکہ وہاں سے شکتی حاصل کر سکے۔ جو لیس جینز نے لکھا ہے کہ قدیم انسان جب کسی غیر معمولی کرہنماک صورت حال سے دوچار ہوتا تو اُسے اپنے اندر سے آوازیں سنائی دینے لگتیں جنہیں وہ "ویہاتوں" کی آوازیں قرار دیتا اور انہیں سے ہدایت حاصل کر کے بحران کا مقابلہ کرتا۔ جب کوئی

جیٹ ہوائی جہاز فضائی میں اڑتا ہے تو میلوں دور مکانات کی کھڑکیاں اور دروازے لرزنے اور گنگناہٹنے لگتے ہیں۔ بس یہی اس گنگناہٹ کا پس منظر ہے کہ انسانی سائیکی کے اندر کوئی نہایت قدیم عنصر متحرک ہو گیا ہے جو غفلت و غیبت کا ہے مگر جس میں بلا کی شگفتگی ہے۔ قدیم معاشرے کے شہرین ہی نہیں عام لوگ بھی اس "گنگناہٹ" سے آشنا تھے۔ پھر جب دماغی سٹرکچر کا منطقی حصہ غائب آ گیا تو انسان بتدریج اس گنگناہٹ سے محروم ہوتا چلا گیا۔ تاہم یہ گنگناہٹ پوری طرح ختم نہ ہو سکی اور گاہے گاہے تخلیق کاروں یا بحرانی کیفیت میں مبتلا کرداروں کے ہاں ابھرتی رہی۔ غنایا د نے اپنے اس افسانے میں اسی گنگناہٹ کا ذکر کیا ہے جو معاشرے کے دہریہ میں مہاسٹر کچر کا ایک ذادیہ ہے۔ اسی لیے میں نے کہا کہ غنایا د ان افسانہ نگاروں کے قبیلے سے تعلق نہیں رکھتا جو معاشرے کی بالائی سطح پر بکھرے ہوئے واقعات، کرداروں اور مسائل کو محض چھو لینے پر اکتفا کرتے ہیں۔ غنایا د نے تو انہیں اپنے پورے وجود کے ساتھ "محسوس" کیا ہے اور یہ اسی اقدام کا نتیجہ ہے کہ وہ معاشرے کی زیریں سطح تک رسائی پالنے میں کامیاب ہوا ہے۔ اُس کے افسانوں میں معاشرہ ایک متحجر (Fossil) کی طرح نہیں ایک ذی روح یا Organism کے طور پر ابھرا ہے۔ لہذا افسانہ نگار کی حیثیت اُس ماہر آثار قدیمہ کی سی نہیں جو زمین کھود کر آثار و دریافت کرتا ہے اُس کی حیثیت اُس کسان کی سی ہے جو زمین سے بیج کے پھونے کا منظر دیکھتا ہے اور پھر اُس ساری تمثیل کو بیان کر دیتا ہے جس کا ایک ایکٹ بالائے زمین اور دوسرا زیر زمین کھیل گیا ہے۔

☆☆☆



ساقی ارباب نوزو

PDF BOOK COMPANY

منشیاد کا افسانہ ماس اور مٹی

”ماس اور مٹی“ کا خالق منشیاد ایک پیدائشی افسانہ نگار ہے۔ کہانیاں اُس کے گرد یوں مگھومتی ہیں جیسے مدھ مکھیاں ہشید کی تلاش میں ہوں یا گویاں ایک روشن نقطے کے گرد دھنس کرنے کی آرزو میں پاگل ہو گئی ہوں۔ مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس تمثیل میں ”ماکھی“ یا ”روشنی“ کی اپنی کوئی حیثیت ہی نہیں۔ دیکھا جائے تو اصل کردار ہی ان کا ہے کہ اس تمثیل سے ماکھی یا روشنی کو منہا کر دیا جائے تو مدھ مکھیاں بیدار ہی کیوں ہوں اور گویوں کی چھاٹکوں میں جھنکار ہی کیسے پیدا ہو۔ اصل بات یہ ہے کہ خود منشیاد کی شخصیت میں کچھ ہے کہ اُسے دیکھتے ہی کہانیاں بے قراری ہو کر اُس کی طرف لپکتی ہیں اور وہ انہیں چھو کر کیا سے کیا بنا دیتا ہے!

ہر افسانہ نگار بنیادی طور پر ایک جادوگر ہے۔ وہ سب کچھ کرتا ہے اور کچھ بھی نہیں کرتا۔ دیکھنے والوں کو محسوس ہوتا ہے جیسے صورت حال بالکل تبدیل ہو گئی ہے مگر اصل ایسا نہیں ہوتا کیونکہ اس کھیل کا سارا فنی کمال اس بات میں ہے کہ دیکھنے والے کی نظروں کو مطمح کر لیا جائے یوں کہ جب چھین بھر کے بعد وہ ہوش میں آئے تو دیکھے کہ اس تجربے سے گزرنے کے بعد وہ خود تو تبدیل ہو گیا ہے لیکن صورت حال میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ آپ کبھی کسی لکڑی کے ٹیل پر لحظہ بھر کے لیے رُک کر اپنی نظریں ندیا کے آبِ رواں پر مرکوز کر دیں تو یوں لگے گا جیسے پانی تو ساکن ہے لیکن ٹیل ایک اُڑن کھنولے کی طرح اُڑے چلا جا رہا ہے! اس کے بعد آپ اپنی نظریں پانی سے ہٹا کر کنارے پر مرکوز کر دیں تو اُڑن کھنولے کو فوراً بریک سی مگ جائے گی اور پانی دوبارہ چلنے لگے گا۔ افسانہ نگار بالکل یہی کچھ کرتا ہے۔ وہ لحظہ بھر کے لیے آپ کو ایک ایسے اُڑن کھنولے میں اُڑاتا ہے جو ہمہ وقت اپنی جگہ رُکا کھڑا ہے۔ وقت کی مستقیم روان کو روک کر محسوس روان کا منظر دکھاتا ہی افسانہ نگار کی سب سے بڑی جادوگری ہے۔ منشیاد کے افسانوں

میں فن کا بھی انداز، قدم قدم پر کارفرما ہے۔ وہ زمین پر سے چٹکی بھر مٹی اٹھاتا ہے اور پھر آنکھیں دیکھتی ہیں کہ مٹی گوشت کی ایک بوٹی بن کر پھڑکنے لگی ہے، مگر پھر دوسرے ہی لمحے یہ بوٹی مٹی کی ایک خشک بھر بھری ڈی کی طرح اُس کی نگلیوں میں ریزہ ریزہ ہو کر دوبارہ مٹی کی ایک چٹکی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ گویا بنیادی صورت حال میں کوئی تبدیلی نہیں آتی، مگر مٹی کے ماس میں تبدیل ہونے کا جلوہ قاری کو مبہوت کر دیتا ہے اور اُس کے اندر ایک نفرتی سا ابھار پیدا ہو کر، اُس کے لیے نیز اُس کے قاری کے لیے ترکیبِ باطن کا ایک موقع فراہم کر دیتا ہے۔
تدویم پر اُکرتی ادب میں ایک کہانی یوں بیان ہوئی ہے:

رات وہ مسافر کے لیے گھاس بچھاتے ہوئے (بڑی بے زاری سے) بڑبڑا رہی تھی۔

بھور سے اُس گھاس کو سیکھتے ہوئے وہ رورہی ہے!

واقعہ محض اتنا سا ہے کہ کوئی مسافر شام سے کسی کے گھر میں وارد ہوتا ہے، گھر والے مہمان نوازی کی روایت کے تحت گھر کی بیٹی سے کہتے ہیں کہ مسافر کو کھانا کھلائے اور نیچے مہماں خانے میں اُس کے لیے گھاس کا بستر بچھا دے، 'در گھر کی بیٹی' جو ہر روز چلے آنے والے مہمانوں سے بیزار ہو چکی ہے، بڑی ناگواری سے (بڑبڑاتے ہوئے) مسافر کے لیے گھاس کا بستر بچھا دیتی ہے۔ بھور سے مسافر رخصت ہو جاتا ہے مگر اُس کے آنے اور جانے کے درمیان پوری ایک رات حائل ہے۔ بلکہ ہر کچھ بھی نہیں ہوا، مسافر آیا اور چلا بھی گیا لیکن اُس کے چلے جانے کے بعد گھر کی بیٹی وہ نہ رہی جو مسافر کے آنے سے پہلے تھی۔ امر وہ لکھتا ہے:

جس طرح پنہی کے بوجھ تلے ٹہنی تھک جاتی ہے، میں بھی تیرے پیار کے بوجھ تلے

پلک کھٹکتی ہوں۔ پنہی اڑ جاتا ہے تو ٹہنی پھر سیدھی ہو جاتی ہے مگر تیرے چلے جانے

کے بعد میں پھر وہی نہیں بن سکتی۔

بس یہی ایک جیسے افسانے کی نشانی ہے کہ مطالعے کے بعد آپ وہ نہیں رہتے جو مطالعے سے پہلے تھے۔ یہ جاؤ گری نہیں تو نور کیا ہے! مثلاً یاد کے افسانوں میں اس جاؤ گری کے مظاہر قدم قدم پر ملتے ہیں اور قاری کو محسوس ہوتا ہے جیسے وہ مٹی میں بند چٹیل کے یک چمک دار گولے کی طرح گھوم رہا ہے۔ مثلاً 'ن' کے افسانے "کچی بکی قبریں" میں سچ پر کوئی واقعہ زود نما نہیں ہوتا اور نہ ہی صورتو حال میں کوئی تبدیلی آتی ہے لیکن رپڑ سچ

’مردے‘ اپنی جگہیں بدر لیتے ہیں۔ دلوں کے نازک آئینے ریزہ ریزہ ہو جاتے ہیں اور ایک، سیاہ چہرہ اور بے نام، لمبہ ابھر آتا ہے جو نام اور روپ واسے ایوں سے کہیں زیادہ کرب ناک ہے۔ اسی طرح ”ناس اور مٹی“ کا ناولو سانس، اسان کی کبھی ختم نہ ہونے والی بھوک کی تجسیم ہے۔ ناولو افسانے کے واحد مستحکم کا وہ ہم زاد ہے جو نظر تو ہا ہر آتا ہے لیکن درحقیقت واحد مستحکم کے بطون میں ہے۔ اس افسانے میں بھی سطح شروع سے آخر تک ہموار رہتی ہے۔ ساری تبدیلیاں سارے زلزلے سطح کے نیچے ہی آتے ہیں کچھ یہی کیفیت ”دستک“ کی ہے جس میں جی، پیرانگی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے اور باہر سے نہیں اندر سے دستک دیتا ہے۔ مگر اس سلسلے کا سب سے خوبصورت افسانہ شاید ”پے انگ گیسٹ“ ہے جو نہ صرف اردو کے ناقابل فراموش افسانوں میں شمار ہونے کے قابل ہے بلکہ منشا یاد کے فن کا عملی نمونہ بھی ہے۔

صدیوں پر پھیلے ہوئے افسانہ نگاری کے فن میں بنیادی تبدیلی یہ آئی ہے کہ اب افسانہ نگار اپنے اندر سے ابھرنے والی بے نام کہانیوں کی طرف متوجہ ہوا ہے اور سطح کے واقعات حادثات اور معاشقوں کا کاروبار اس نے سفرنامہ نگاروں کے لیے چھوڑ دیا ہے۔ یہ نہیں کہ وہ معروضی صورت و حال ہی سے بے نیاز ہے، نقطہ یہ کہ وہ صورت حال کو تالی کے طور پر استعمال کرتے ہوئے ذات کے متقبل درد و زوں کے تالے کھولتا ہے اور پھر دیکھتا ہے کہ باہر کی کہانیوں نے اس کی ذات کے اندر کن متوازی کہانیوں کو جنم دے ڈالا ہے۔ باہر کے واقعات اور حادثات تو اخبار کی جلی غریبوں کی طرح صرف چند گھنٹوں یا دنوں کے مہمان ہوتے ہیں؛ مگر اندر کی دنیا کے معاملات صدیوں تک لو دیتے رہتے ہیں۔ سچ کے افسانہ نگار نے دُردوں، مٹی کے مہمان کے تحت اس رورنیز اور شاداب خطے کی سیاحت کا آغاز کیا ہے اور وہ اس معاملے میں بیسویں صدی کے اس غائب رُحان کا ہم نوا ہے جس نے زندگی کے بیشتر شعبوں میں ایک داخلی، دوہری کا منظر دکھایا ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ غواصی کے عمل کے دوران میں ہر شخص کو بقدر ظرف ہی انعام ملا ہے۔ مثلاً فرامیڈ کو اندر کی یہ دنیا ایک گنثر کی صورت میں دکھائی دی جس سے بٹو کے بجائے ’ٹھہر رہے تھے۔ یونگ کو یہ چمن بے خزان نظر آیا جس میں انسانی ثقافت کے سارے آثار موجود تھے۔ آج کے افسانہ نگار نے ایک کشادہ ظرف کا مظاہرہ کرتے ہوئے، بڑا اور خوشبو کی کہانیاں لکھی

ہیں اور کبھی کبھی تو ان درنوں منطقوں سے آگے جا کر ایک اُن دیکھی اُن چھوٹی دُنیا کے دروازوں پر بھی دستک دی ہے۔ یہ داخلی اوڈیسی ابھی جاری ہے اور اس کے ذریعے نئے سے نئے امکانات سامنے آ رہے ہیں۔ مثلاً یاد کے افسانوں کا مجموعہ "ماس اور مٹی" اس داخلی اوڈیسی کا ایک درخشاں سلسلہ ہے جس کی بدولت (میری ناچیز رائے میں) جدید اردو افسانے کو تازہ خون ملا ہے اور تقویت حاصل ہوئی ہے۔

(رائے اور لکیریں)

خالدہ حسین کے افسانوں کا مجموعہ دروازہ

ڈاکٹر محمد اجمل نے ”دروازہ“ کے افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ ”یہ انسانے جذبہ حیرت کی تخلیق میں نہ مجھے اُن سے اس حد تک توافق ہے کہ ان افسانوں میں حیرت کا عنصر بدرجہ اتم موجود ہے مگر یہ افسانے (میری رائے میں) اصلاً تجسس کی پیداوار ہیں۔ تجسس ان افسانوں کا بنیادی متحرک ہے جبکہ ”پہچان“ کا وہ لمحہ جو موجود کو اُس کی کلیت یا Totality میں دیکھنے پر قادر ہو ان افسانوں کا منہجائے نظر ہے۔ بیچ میں عالم برزخ کی طرح مقام حیرت ہے جو دو دنیاؤں کے درمیان ایک دروازے کی طرح لب کشا ہے اور یہ دروازہ بھی عجیب شے ہے کہ اس کے پشامکان کے اندر بھی کھلتے ہیں اور باہر بھی اوروازہ نہ ہو تو اندر اور باہر کی دنیاؤں میں معاشقے کی صورت کبھی پیدا نہ ہو جنت اور جہنم ایک دوسرے کو کبھی مس نہ کر سکیں۔ سو دروازے کی حیثیت اُس عالم برزخ کی سی نہیں جو جنت کو جہنم سے جدا کرتا ہے۔ یہ حیثیت ایسے عالم برزخ کی سی ہے جو جنت اور جہنم کے درمیان ایک پل کا کام دیتا ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اس پل پر سے گزرنے کا عمل لمبے کی ٹوک پر نشہ لے کا عمل ہے جو خطا ہے کہ پلک جھپکنے میں گزر جاتا ہے۔ یوں بھی جب آپ گھر میں داخل ہوتے ہیں یا گھر سے باہر کی دنیا میں آتے ہیں تو دروازے کے ذریعے ہی آپ کرتے ہیں دروازے میں رُک نہیں جاتے کہ عام روٹ ہی ہے۔ خالدہ حسین کی انفرادیت یہ ہے کہ انہوں نے خود کو دروازے میں روک لیا ہے اور اُس کی دلیر سے لگ کر جنت اور جہنم باہر کی دنیا اور اندر کی دنیا دونوں کا نظارہ کرتے چلی گئی ہیں۔

آج سے بہت عرصہ پہلے ایک روسی ماہر زوہانیاٹ گورجیف نے ڈراپوٹین جس کا ہم عصر تھا، ایک ایسی گہری بات کہی تھی جس کی توثیق اب سائنسی سطح پر بھی ہونے لگی ہے۔ اُس نے کہا تھا کہ

”شخصیت (Personality) اور جوہر (Essence) ’انسانی دماغ کے دو بالکل مختلف خانوں سے متعلق ہیں۔“
 پچھلے دنوں جب علم الحیات نے Old Brain اور New Brain کا نظریہ پیش کیا تو نیورولوجسٹ
 ہگ لنگو جونس (Huglings joanson) نے برملا کہا

Expression on the left . Recognition on the Right.

جس کا مطلب یہ تھا کہ انسان کا نیا دماغ جو سر کے بائیں طرف ہے زبان والی اور منطق پر قابض ہے
 جبکہ دائیں طرف کا دماغ جو قدیم ہے پہچان اور وجدان کی صفات سے لیس ہے۔ گورجیف کا
 موقف یہ تھا کہ ہم سوئے ہوئے ہیں؛ یعنی وہ عالم جسے ہم بیداری کا عالم کہتے ہیں وہ بھی دراصل
 نیند ہی کا عالم ہے۔۔۔۔۔ بقول غالب:

ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خراب میں!

ابستہ کسی زبردست حادثے ’جنگ‘ جذباتی بحران یا داخلی تشنج کے موقع پر ہم دفعۃً بیدار ہو
 جاتے ہیں اور بیدار ہونے کی نوعیت یہ ہے کہ ہمارے پرانے دماغ اور نئے دماغ کے درمیان
 ایک دروازہ سا کھل جاتا ہے یعنی اظہار (Expression) اور وجدان (Intuition) ہم آہنگ ہو
 جاتے ہیں۔ یہی وہ لمحہ ہے جب انسان زندگی کو لخت لخت حاست میں دیکھنے کے بجائے ایک کل
 کے طور پر دیکھنے لگتا ہے۔ ایسے میں زندگی کے جملہ ابعاد ایک ہی لامتناہی بُعد میں منتقل ہو جاتے
 ہیں ’اندرا اور باہر کی دنیاؤں میں آمدورفت کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے اور انسان جو عام حالات
 میں ایک جز کی طرح خود کو کٹا ہوا اور محدود محسوس کرتا تھا ’یہ ایک خود کو ’کل‘ سے جڑا ہو محسوس
 کرنے لگتا ہے۔ خالدہ حسین کے افسانوں میں یہی مادہ و نایاب لمحہ بار بار ابھرا ہے جب وہ
 دروازے کی دہلیز پر کھڑے ہو کر اندر اور باہر کی دنیاؤں کو بیک وقت دیکھنے پر قادر ہو گئی ہیں۔

دروازے میں کھڑے ہو کر خالدہ حسین نے اندر کی اُس دنیا کو بھی دیکھا ہے جو کبھی تو ”پیڑوں
 اور سبزے میں چھپی، گرد سے ٹٹی ہوئی دیواروں والی کوٹھی“ ہے، کبھی ایک ”تنگ و تاریک زینہ“
 ہے، کبھی ”بچھی ہوئی زمین اور آسمان میں معلق لٹ ہے“ اور کبھی ایک ”اندھا تاریک کنواں“ ہے؛ اور
 باہر کی اُس دنیا کو بھی جہاں ”زمین کے ساتھ ایک کپلے“ وسیع آسماں کے کنارے آن ملتے ہیں اور یہ
 سب کچھ مل کر اتنا محدود اور لا انتہا ہے کہ کہیں بھی کسی چیز کی کوئی حد نہیں۔“

علاوہ ازیں خالدہ حسین پر ایسے لمحے بھی وارد ہوئے ہیں جن میں اندر کی تنگ دہائی باہر کی

کشادگی سے مملو ہو کر "تیسرے بُعد" میں ڈھل گئی ہے۔ ہر چند خالدہ حسین نے اپنی دونوں دنیاؤں کو الگ الگ حیثیت میں بھی دیکھا ہے تاہم دروازہ کھلا رکھنے کی وجہ سے وہ اُن میں سے کسی ایک دنیا میں متعین ہو جانے سے محفوظ رہی ہیں۔ چنانچہ جب تنگ و تاریک زینے سے لاش اُترتی ہے تو اُن کے لیے یہ آزادی کے ایک لمحے کے مترادف ہے اور جب لفٹ کو اچانک ایک لمحہ بنا موجود سے رہائی ملتی ہے تو یہ بھی آزادی ہی کا ایک لمحہ ہے۔ اسی طرح اُندھے کنویں کی مُنڈ پر اُبھرنے والا سنہری بالوں والا سربھی ایک روشن دروازہ ہے جو گویا اُندھیرے کی دیوار میں نمودار ہو گیا ہے مگر اُندھے کنویں میں اُترنے کا تجربہ کسی سیاسی یا سماجی صورتِ حال کا علامتی اظہار ہونے کے باوصف اصلاً اپنے جوہر سے متعارف ہونے کی ایک کاوش ہے اور خالدہ حسین کو اس بات کا بخوبی علم ہے؛ جیسا کہ تو انھوں نے ویران کنویں کے حوالے سے اُس غلام کا ذکر بھی کیا جو دُؤ اُنٹی سوت کے عوض پکا اور نئی بادشاہ بنا اور ہاروت و ماروت کا بھی جو آج تک چاہ بابل میں قید ہیں۔۔۔۔۔ یہ دونوں حوالے اس اعتبار سے بہت اہم ہیں کہ ایک کنویں کی قید کے بعد وہاں سے رہائی کی نوید دیتا ہے اور دُوسرا قیدِ ابد کی کہانی بیان کرتا ہے۔ وہ تخلیق کار جو چاہ بابل میں اُترنے کے بعد باہر آنے کی سعادت حاصل نہیں کر پاتا، وجدانی سطح پر تو فعال ہو سکتا ہے مگر تخلیقی سطح پر ہرگز نہیں۔ تخلیقی سطح پر فعال تو وہ اُس وقت ہوگا جب کنویں کے دہانے پر رکھا ہوا پتھر اپنی جگہ سے ہٹے گا یعنی جب "دروازہ" نمودار ہوگا۔ دُؤ اُنٹی سوت کے عوض کچے ہوئے غلام کو یہ دروازہ نظر آ گیا تھا، سو وہ غمخبری کے زبے پر پہنچا؛ جنہیں نظر نہ آیا، وہ آج تک اُندھیرے کے باسی ہیں۔ تخلیق کار کی خوش بختی اس بات میں ہے کہ وہ اپنی ذات کے تاریک کنویں میں اُتر کر جوہر سے آشنائی حاصل کرتا ہے اور پھر "لفظ" کو دروازے کی طرح استعمال کرتے ہوئے اُس تنگ و تاریک دیوار سے رہائی بھی پالیتا ہے۔ خالدہ حسین نے جاہِ جا اُندھے کنویں کو ذات کے اُس تنگ و تاریک جہان کی صورت میں دیکھا ہے جس میں غلاظت کے ڈھیر لگے ہیں مگر پھر انھوں نے دروازے کے ذریعے باہر نکلنے کا راستہ بھی دریافت کیا ہے اور یہی اُن کے افسانوں کا سب سے روشن پہلو ہے۔ مگر خالدہ حسین نے اُندر کی تنگ و تاریک دنیا ہی میں نہیں جھانکا، باہر کی اُس دنیا پر بھی ایک نظر ڈالا ہے جو فاصلوں سے عبارت ہے اور کبھی ختم نہ ہونے والے سفر سے منور ہے۔ اُندر کی دنیا کا سفر غواصی کے مماثل تھا جبکہ باہر کی دنیا کا سفر خراب آئینوں کے ماتحت ہے؛ یہ سفر ایک طرح کی تلاش

ہے اُس شے کی جو مسافر اپنے اندر کہیں رکھ کر بھول گیا ہے؛ مگر اب وہی شے اُسے اُفق پر سے مسلسل اپنی طرف بلارہی ہے۔ یہ بلا دا دراصل شہرِ علم کا بلا دا ہے؛ مگر خالدہ حسین جانتی ہیں کہ اُس شہر کا ایک باب بھی ہے جس میں سے گزرے بغیر مسافر اُس شہر سے متعارف نہیں ہو سکتا۔ سو اس مقام پر خالدہ حسین کے افسانوں میں ایک کردار بڑے التزام کے ساتھ ابھرا ہے جو جذب اور شعور وار فکلی اور فرزا نگی ہونے اور نہ ہونے کے نقطہ اتصال پر کھڑا ہے۔ اصلاً یہ کردار بجائے خود بابِ شہرِ علم ہے یعنی وہی دروازہ جس کی دہلیز سے لگ کر خالدہ حسین نے اپنے بیشتر افسانے تخلیق کیے ہیں۔ اس کردار کی خاص بات یہ ہے کہ اس نے اٹلس (Atlas) کی طرح سارے شہر کا بوجھ اپنے شانوں پر اٹھا رکھا ہے۔ سوال یہ ہے کہ یہ کس قسم کا بوجھ ہے!

ڈاکٹر محمد اجمل نے خالدہ حسین کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے اس ”بوجھ“ کی نفسیاتی توجیہ پیش کی ہے اور اسے رُوح رواں (Animus) کا بوجھ قرار دیا ہے۔ نفسیاتی تجزیے کی حد تک تو ان کی یہ بات قابل قبول ہے مگر میرے خیال میں یہ Animus ”پہچان“ اور ”عرفان“ کا وہ رُشدن بوجھ بھی ہے جو اس بات کا طالب ہے کہ اسے خالقِ خدا میں تقسیم کر دیا جائے۔ پیغمبر کی بات دوسری ہے کہ وہ روشنی کو برا و راست تقسیم کرنے پر قادر ہوتا ہے؛ مگر جہاں تک تخلیق کار کا معاملہ ہے اُس کے لیے عرفان کے بوجھ سے سبک سار ہونے کا واحد طریق یہ ہے کہ وہ اپنے اندر کے تشخ کو تخلیق کاری کے عمل سے آسودہ کرے۔ بابِ شہرِ علم میں کھڑے ہونا، علم و عرفان کے مقدس بوجھ کو اٹھانے کے مترادف ہے۔ تخلیق کار کے باطن میں چھپا ہوا اٹلس ہمیشہ سے جاں کنی کے عالم میں رہا ہے کہ اتنے بڑے بوجھ کو ہمہ وقت اپنے شانوں پر اٹھائے رکھنا کوئی معمولی مشقت نہیں۔ مگر جب تخلیق کار نے علم و عرفان کے اس بوجھ کو لفظوں اور رنگوں اور شبائوں میں منتقل کر کے فیاضی کے ساتھ تقسیم کرنے کا گر سکھایا ہے تو اُس بے چارے کو بھی سبک سار ہونے کے چند لمحات میسر آ گئے ہیں۔ سو میرے خیال میں اس بوجھ کو کھنص Animus تک محدود کرنا شاید مناسب نہ ہو۔ ویسے میرا یہ بھی خیال ہے کہ فن کار جب تخلیقی لمحے کی گرفت میں ہوتا ہے تو وہ جنسی تخصیص سے مادرا ہو جاتا ہے..... تخلیقی جذب کی یہ حالت جس میں تیز رو ہرمیز (Hermes) اور پول کس (Aphrodite) ایک ہی بدن میں موجود ہوتے ہیں فن کار کو ایک ایسے پگھلے ہوئے عالم میں لا کھڑا کرتے ہیں جس کے حصے بخرے ہو ہی نہیں سکتے: یہ وہ مقام ہے جس میں سے

عالم برزخ منہا ہو جاتا ہے اور روشنی اور تاریکی میں تفریق کرنا ممکن نہیں رہتا؛ تضادات تو اُس وقت رکھائی دیتے ہیں جب فن کار اُس لمحے کی گرفت سے نکل کر واپس اپنے بدن میں داخل ہو جاتا ہے۔

بعض ناقدین نے خالدہ حسین کے افسانوں میں ابھرنے والے اِس عالم جذب کی صوفیانہ توجیہ بھی پیش کی ہے؛ مگر میرا خیال ہے کہ اِس عالم جذب کو صوفیانہ استغراق کے بجائے تخلیقی عمل کے اُن انتہائی مراحل میں شمار کرنا چاہیے جب فن کار مقدس آگ کو چھوتا ہے اور صوفی کی طرح خود کو اُس آگ میں بھسم نہیں ہونے دیتا، وہ پرمستھیس کی طرح اُس سے اکتساب نور کرتا ہے۔ لہذا خالدہ حسین کا تعلق تخلیق کاروں کے اُس مختصر سے قبیلے سے ہے جس کا اولین نمائندہ پرمستھیس تھا نہ کہ چلہ کاٹنے والے اُن صوفیا کے سلسلے سے جن کی اولیں نمائندگی اٹلس نے کی تھی۔

آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ ”دروازہ“ کے متعدد افسانے ’فنی اعتبار سے اعلیٰ پایے کی تخلیقات ہیں۔ خالدہ حسین کو کہانی کہنے کا فن آتا ہے۔ اُن کا مشاہدہ گہرا، اسلوب دل کش اور سوچ کا انداز منفرد اور تازہ ہے۔ بعض افسانوں میں تو سوچ کا عنصر نہایت لطیف، کوئل اور ہمہ جہت ہے، بے اختیار جی چاہتا ہے کہ وہ افسانے کے علاوہ انشائیے بھی لکھیں۔ انھوں نے ایک مدت باپ افسانہ پر قیام کیا ہے۔ کیا حرج ہے اگر وہ چند روز باپ انشائیہ پر بھی رُک کر دیکھیں! میں انھیں یقین دلاتا ہوں کہ اُن کے لیے یہ تجربہ بھی انتہائی دلآویز اور نتیجہ خیز ثابت ہوگا اور وہ اِس دروازے کی جھریوں سے بھی اُن سب بھیدوں کو دیکھ سکیں گی جو انھیں ”گتے ایسی پتلی نکڑی کی دیوار کی جھریوں“ میں سے نظر آئے تھے۔

(دائرے اور لکیریں)

وزیر آغا کی ایک موضوعی کتابیں تو ایک طرف، انھوں نے مختلف موضوعات (مثلاً شاعری، انشائیہ، تنقید، تحقیق، سفر نامہ وغیرہ) پر جو مقالات مضامین تحریر کیے، ان میں بھی ان کی حیثیت ایک ہمہ جہت نقاد کی ہے کہ وہ کسی نتیجے پر پہنچنے کے لیے دلیل اور نکتہ رسی کا دامن ہاتھ سے کبھی نہیں چھوڑتے۔ وہ محض بیانیہ انداز میں تخلیقات کو سراہنے کے بجائے افنی اور عمودی سطحوں کو پھوٹے ہیں اور ان کے اُتاق میں اُتر کر تخلیقات کے خدو خال واضح کر دیتے ہیں، فکشن کے نقاد کی حیثیت سے بھی انھوں نے نہایت پُر مغز اور خیال انگیز مقالے تحریر کیے ہیں جن میں وہ موضوع پلاٹ، کردار اور اسلوب پر کھل کر بات کرتے ہیں اور مقن کو ضرورت کے مطابق تہذیبی، ثقافتی، زنیسی، سیاسی، سماجی اور اساطیری حوالوں سے بھی پرکھتے ہیں۔

وزیر آغا اردو افسانے اور ناول کے متون پر محض ایک پارچے سے روشنی نہیں ڈالتے؛ انھوں نے تخلیقات کو جدید علوم کی روشنی سے منور اور جدید ادبی تھیوریوں کے حوالے سے مستحضر کیا ہے۔ غرض وہ ضرورت کے مطابق نکات کو واضح کرنے کے لیے ہر قسم کے ادبی آلے یعنی device کے استعمال سے معاملے کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے بڑی چابک دستی سے مختلف تخلیق کاروں کا تقابلی مطالعہ بھی پیش کیا ہے اور وہ موضوع پلاٹ، کردار اور اسلوب کے حوالے سے فن کی باریکیوں کو بھی منظر عام پر لائے ہیں۔

مگر اس سارے عمل سے پہلے وزیر آغا نے فکشن کے عقبی دیار اور کلچر میرد سے روشناس کراتے ہوئے قاری کو فکشن کی ”اصل“ تک پہنچنے میں مدد فراہم کی ہے اور میرے نزدیک یہی وہ راستہ ہے جس پر چل کر قاری جدید فکشن کے اسرار میں داخل ہو سکا ہے۔

شاہد شیدائی

ISBN 978-360-2985-14-2



9 783602 985142

